REMBRANDTS
LEBEN UND KUNST

VON JAN VETH

REMBRANDTS LEBEN UND KUNST

VON JAN VETH

LEIPZIG 1908

VERLAG VON E. A. SEEMANN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

WILHELM BODE

DEM GROSSEN PFADFINDER
DURCH REMBRANDTS WERK

ZUGEEIGNET

VOM VERFASSER

Leiden war, als Rembrandt dort am 15. Juli 1606 geboren wurde, eine Stadt von Bedeutung, die beſonders auch in der Malerei ſchon eine ehrwürdige Vergangenheit hinter ſich hatte, und die jetzt nach den Prüfungen der Belagerung aufs neue in friſchem, vollem Aufblühen begriffen war. An Ausdehnung blieb ſie unter den holländiſchen Städten allein hinter Amſterdam zurück. Gerade in Rembrandts erſten Lebensjahren ſollten die weiſen Väter den Schnürleib weiten, der das Wachstum der Stadt zu beengen begann. Schon von alters her war hier die gewinnbringende Tuchweberei heimiſch geweſen, die für Flandern ſchlechten Zeiten aber hatten dann noch zahlreiche gewerbfleißige Antwerpener hingeführt, und ſo war Leiden damals Hollands erſte Fabrikſtadt. Das ſtattliche Rapenburg beherbergte die reichen Tuchweber, die emſige Arbeiterbevölkerung füllte und belebte die ſchmalen Grachten und engen Straßen. Nach der Belagerung erwuchs der Stadt auch in anderem Sinne neue Blüte: die Univerſität, die zwar noch jung, aber bereits weitberühmt, auch aus der Fremde bedeutende Kräfte an ſich zog, ward der geiſtige Mittelpunkt für das friſch erwachte, ſchon ſehr ſelbſtbewußte und weit um ſich ſchauende Volk, das großen Dingen gegenübergeſtanden hatte und großen Empfindungen nicht fremd war.

Holland, das, obgleich von den ſpaniſchen Söldnern befreit, immerhin noch unter ſchwerem Kriegsdruck zu leiden hatte, war in ſeinem Freiheitskriege wachſam und ſtark geworden und ließ ſeine unternehmenden Seefahrer die ganze Welt kreuz und quer, allen Beſchwerden und Gefahren zum Trotz, ferne und fremde Länder aufſuchen und urbar machen. Man ſtand am Vorabend jenes zwölfjährigen Waffenſtillſtandes, der nun auch dem Feinde

gegenüber die eigentliche Anerkennung der Sieben Provinzen als unabhängige Macht bedeutete und eine Zeit, zwar voll heftiger innerer Zwiſte, aber doch auch von großer Wohlfahrt bringen ſollte. Kein Wunder, daß aus dieſem Treiben einer vielumſpannenden Lebenskraft und bei einem Volke von ſo frappanter maleriſcher Veranlagung die Kunſt etwas Großes ſollte ernten dürfen.

Wie weitaus die meiſten Maler dieſer Zeit iſt Rembrandt dem Kleinbürgertum entſproſſen, das die große Kraft der Republik ausmachte. Sein Vater Harmen Gerritsz., der ſich nach ſeinem am Rheine liegenden Beſitztum van Ryn nannte, war Müller. Seine Mutter, Neeltje Willemsdochter van Zuytbrouck, war ein Bäckerskind. Beide Eltern konnten ſchreiben und genoſſen einen gewiſſen Wohlſtand. Sie beſaßen, wenigſtens ſpäter, ein Grab in der Sint Pieterskerk. Harmen hatte bei ſeiner Verheiratung im Jahre 1589, gegen einen Schuldbrief von 1800 Gulden, von ſeinem Stiefvater und ſeiner Mutter die Hälfte einer Mühle, „die Südſeite vom Müllerhaus zu beſagter Mühle gehörig“ „und zu guterletzt ein neu gemachtes Häuschen“ gekauft, auf dem Weddeſteeg nahe der Witte Poort. Außerdem beſaß er anfangs noch die Hälfte eines Gärtchens „außerhalb des Rynsburger Tors in der Herrſchaft von Ougſtgeeſt“, von welcher er ſpäter auch noch die andere Hälfte erwarb. Beim Tode ſeiner Mutter erbte er 1600 ein größeres Haus und Grundſtück am Weddeſteeg, das an das erſte grenzte, wo er nun einzog. Wahrſcheinlich hier kam Rembrandt als achtes Kind ſeiner Eltern — zwei waren indeſſen damals ſchon geſtorben — zur Welt.

Was die beſagte Mühle betrifft — wo die Legende Rembrandt zu Unrecht geboren ſein läßt, wohl vielleicht aber der Künſtler in ſeinen Jünglingsjahren zeitweiſe eine Malſtube finden mochte, weil das elterliche Haus nicht leicht ſo viel Raum übrig hatte —, ſo war es eine von Rembrandts Großmutter früher aus Noordwyk hierhin verſetzte Windmühle aus Holz. Erſt als Kornmühle, nach ihrer Verſetzung als Malzmühle im Gebrauch, ſtand ſie jenſeits am Weddeſteeg, zu

Ende des Noordeinde und dicht bei der Witte Poort, oben auf dem Pelikanswall, und wurde der Ryn genannt. Sie bot eine weite Ausſicht über den Fluß hin nach den Ländereien außerhalb der Stadt, und wenn auch die „Landſchaft mit der Windmühle“, im Beſitz von Lord Lansdowne, die Rembrandt in ſpäteren Jahren malte, gewiß nicht als treue Abbildung davon gelten kann — mag übrigens der Aufbau der Mühle ſich darauf ungefähr ſo zeigen, wie die Zeichnung auf der alten Karte von Pieter Baſt es andeutet —, ſo denkt man ſich doch unwillkürlich das herrliche Bild als eine Erinnerungsviſion der ſtattlichen Mühle, die da ſchräg gegenüber dem elterlichen Hauſe hoch oben auf dem Feſtungswalle gelegen war.

Von Rembrandts Vater iſt uns, außer was ſeine Beſitzungen betrifft, nicht viel anderes bekannt geblieben, als daß er im Jahre 1605 zum Herrn der „Gebuurte“, was wir etwa Bezirksvorſteher nennen würden, des Pelikansviertels erwählt, und daß er 1620 wieder mit dieſem Amte betraut wurde. Aus den Radierungen und Bildern von Rembrandts Hand, die, wie ſich vermuten läßt, das Bild ſeines Vaters wiedergeben, erhalten wir den Eindruck eines ernſt dreinſchauenden Mannes, einigermaßen martialiſch in der Haltung, mit etwas ſtarr Durchdringendem in ſeinem Blick, wie bei einem angſtvollen Goldſucher, zuverläſſig, aber mißtrauiſch, nicht ſehr intelligent, wohl auch etwas eingebildet, vielleicht ſelbſt ein wenig kleinlich und von einem über ſeine Jahre alten Ausſehen. Das Bildnis ſeiner Mutter hat etwas Anſprechenderes. Nach den Radierungen und Gemälden, in welchen man mit gutem Grunde ihr Bildnis erblickt, muß ſie eine wahrhaft Eindruck machende Frau geweſen ſein. Hinter der hochgewölbten Stirn regen ſich hohe Gedanken, die Augen blicken kühn und weit vor ſich hin, die Züge um die ſchöngeformte Naſe und den reſignierten Mund ſprechen von großer Entſchloſſenheit, ohne doch weichere Gefühle auszuſchließen. Es wohnt etwas von der erhabenen Würde und dem feierlichen Ernſt einer Prophetin in dieſem ſchöngeformten, vielerfahrenen Antlitz, und in der ganzen Haltung

1*

liegt etwas ſo Majeſtätiſches, daß es einer Fürſtin nicht übel anſtehen würde.

Während ſeine älteren Brüder ein Handwerk gelernt hatten, wurde Rembrandt anfänglich fürs Studium beſtimmt, vielleicht weil es ſchon früh ſich zeigte, daß er Geiſt beſaß. Der Bürgermeiſter von Leiden, Orlers, der die Familie gekannt haben muß, ſagt hierüber in ſeiner Beſchreibung von Leiden (1641): Seine Eltern hatten ihn auf die Schule gegeben, um ihn dort, mit der Zeit, die lateiniſche Sprache lernen zu laſſen und ihn dann auf die Leidener Akademie zu bringen, damit er, wenn er zu ſeinen Jahren gekommen iſt, der Stadt und dem Staate mit ſeiner Wiſſenſchaft dienen und mit förderlich ſein könnte: er hat aber dazu gar keine Luſt oder Geneigtheit gehabt, dieweil ſeine natürlichen Neigungen allein auf die Mal- und die Zeichenkunſt gingen; weshalb ſie genötigt geweſen ſind, ihren Sohn aus der Schule zu nehmen und nach ſeinem Begehr bei einem Maler unterzubringen und auszutun, um bei dieſem die erſten Fundamente und Grundſätze hiervon lernen zu laſſen.

Indeſſen findet man den 20. Mai 1620 Rembrandus Hermanni Leydensis, in ſeinem vierzehnten Jahre und bei ſeinen Eltern wohnhaft, doch noch als Student der „Letteren“ an der Leidener Akademie eingeſchrieben. Nimmt man an, daß dieſe Einſchreibung nicht etwa, wie das zu jener Zeit wohl vorkam, nur geſchah, um gewiſſe Freiheiten und Vorrechte zu erhalten, ſondern bedeutet ſie in der Tat, daß Rembrandt zu dem angegebenen Zeitpunkte fürs akademiſche Studium reif war, ſo muß er ungefähr in ſeinem ſiebenten Jahre auf die Lateinſchule gekommen ſein, da dieſe ſieben Klaſſen hatte. Latein war auf dieſer humaniſtiſchen Anſtalt das Hauptfach. Griechiſch wurde weniger getrieben. Lateiniſche Schriftſteller wurden fleißig geleſen. Lateiniſche Vorträge und Aufſätze ſpielten eine wichtige Rolle. Doch auch der Theologie wurde recht viel Aufmerkſamkeit gewidmet. Und das Schönſchreiben wurde ebenfalls gelehrt.

Kalligraphie nun hat Rembrandt in der Tat wohl

gelernt, wie die zierliche Hand beweiſt, die er ſchrieb. Die bibliſchen Geſchichten kannte er wie kein anderer. Und verſchiedene lateiniſche Schriftſteller muß er gut geleſen haben, ſei es auch nur in Überſetzungen: das beweiſen eine Anzahl ſeiner Bilder. Eine gewiſſe ſorgfältige Erziehung bekundet ferner auch der gebildete Stil ſeiner Briefe.

Tatſächlich als Student kann man ſich indeſſen Rembrandt ſchwerlich noch für lange Zeit vorſtellen, ohne in Konflikt mit den Äußerungen Orlers zu geraten, der wohl hierin auf der Höhe geweſen ſein wird, und mit der ſpäteren Verſicherung Sandrarts, der von Rembrandts Buchweisheit nicht viel Aufhebens machte. Es wird alſo wohl nicht lange nach dieſem Zeitpunkte geweſen ſein, daß er als Schüler die Malerwerkſtatt betrat.

War Leiden auch mehr ein Mittelpunkt der Wiſſenſchaften als der Kunſt, ſo bot doch die Stadt Gelegenheit genug, um einen Knaben fürs Malen zu gewinnen. Auf dem Rathaus fand man, außer dem großen Triptychon von Cornelis Engelbrechtsz., auch das „Letzte Gericht“ ſeines Schülers Lucas van Leiden, welch letzteres Gemälde beſonders ſich großen Ruhmes erfreute. Hatte nicht kurz vorher van Mander über dieſes Bild geſagt, „daß große ausländiſche Potentaten danach haben fragen laſſen, um es zu kaufen, iſt aber von den edlen Herren alldort höflich abgeſchlagen, weil ſie ihrem berühmten Bürger zu Ehren nicht wünſchen, es zu entbehren, wie große Summen Geldes man dafür auch wollte geben; alldieweil der Glanz der ruhmreichen und edlen Malerkunſt einen herrlich klaren und blinkenden Wiederſchein gibt“. Es leidet alſo keinen Zweifel, daß Rembrandt in einer Sphäre voll Ehrerbietung für dieſes ruhmreiche Werk aufgewachſen iſt. Überdies läßt ſich wohl annehmen, daß die berühmten Stiche des Großmeiſters des 16. Jahrhunderts damals vielfach in Abdrücken in ſeiner Vaterſtadt, wo man ſein Andenken ſo hochzuhalten wußte, zu finden waren, und daß Rembrandt dieſe Drucke ſchon früh kennen lernte. Jedenfalls zeigte er ſich ſpäter ſehr auf ſie verſeſſen. Im Jahre 1637 ließ er auf

der Verſteigerung eines gewiſſen Jan Baſſe ein Kunſtbuch von Lucas van Leyden durch einen ſeiner Schüler für 637.10 Gulden ankaufen. Ein anderer Schüler, Johann Ulrich Mayr, verſicherte Sandrart, daß er ſelbſt bei einer öffentlichen Verſteigerung Rembrandt 1400 Gulden auf vierzehn ſchöne Drucke von Lucas habe verwenden ſehen. Und ein dritter von Rembrandts Schülern, Samuel van Hoogſtraeten, erzählt, er ſei dabei geweſen, „wie Rembrandt für ein Muſelmännchen, bekannt als Eulenſpiegel, von Lucas van Leiden gegen achtzig Reichstaler gegeben habe". Nach der Inventaraufnahme von Rembrandts Eigentum im Jahre 1656 beſaß er damals, außer einem Gemälde von Lucas, eine ſehr reiche Sammlung ſeiner Stiche. Und noch ein Jahr vor ſeinem Tode konnte er Chriſtian Düſart ein Kunſtbuch mit Holzſchnitten und Zeichnungen von Lucas in Pfand geben. Nicht allein in der phantaſtiſchen Ausſtaffierung einiger ſeiner Figuren, ſondern auch vielfach in der Grundauffaſſung ſeiner bibliſchen Darſtellungen folgt dann Rembrandt ſeinem großen Leidener Vorgänger, und in einer ſeiner ſchönſten und bedeutendſten Radierungen entwickelt er deutlich ein von Lucas angegebenes Motiv.

Im Schützenſaal und in der Bibliothek hingen in Rembrandts Jugend bereits eine Anzahl Porträts, und verſchiedene Privatleute Leidens hatten, wie wir beſonders durch van Buchel erfahren, größere oder kleinere Kunſtſammlungen angelegt, in welchen die beſten Namen jener Zeit vertreten waren. Wer zu den Sammlungen von Scrivelius, Boiſſens und Backer Zugang fand, konnte dort Albrecht Altdorfer, Pieter Aartſen, Abraham Bloemaert, Antony van Blokland, Hans Bol, Paulus Bril, Pieter Brueghel, Cornelis Cornelisz., Gillis van Coningsloo, Albrecht Dürer, Frans Floris, Hendrik Goltzius, Frans Hals, Maarten van Heemskerk, Hans Holbein, Cornelis Ketel, Lucas van Leyden, Raffael, Rottenhammer, Rubens, Sadeler, Roeland Savery, Schongauer, Jan van Scorel und noch viele andere in Gemälden, Zeichnungen oder Drucken kennen lernen. Ferner arbeiteten dort, obſchon die Stadt keine St. Lucas-Gilde

beſaß, zu jener Zeit auch bedeutende Maler, wie Joris van Schooten, Jan van Goyen, David Bailly.

Die Wahl eines Lehrers für Rembrandt fiel indeſſen auf einen ſehr mittelmäßigen Pinſelführer, den damals etwa fünfzigjährigen und ſeit dem Jahre 1617 wieder in ſeiner Geburtsſtadt anſäſſigen Jakob Swanenburch. Dieſer war der Sohn des tüchtigeren Malers Iſaac Claesz. Swanenburch, der, außer van Goyen, auch Otto van Veen, Rubens' Lehrer, zum Schüler gehabt und innerhalb Leidens zugleich eine Bürgermeiſterſtelle bekleidet hatte. Nach der Auffaſſung der Zeit verdankte Jakob ein gewiſſes Anſehen, wie man annehmen kann, ſeinem vieljährigen Aufenthalt in Italien, wo er in verſchiedenen Städten gewohnt, eine Italienerin geheiratet und im allgemeinen viel erlebt, ja ſelbſt nähere Bekanntſchaft mit dem Inquiſitionsgericht gemacht hatte.

Indeſſen mag außer dem in einer Univerſitätsſtadt vielleicht doppelt geltenden Einfluß ſeiner italieniſch klaſſiſchen Ausbildung und dem Anſehen, das die Familie Swanenburch in Kunſtſachen genoß (Jakob war nicht allein ein Malerskind, ſondern hatte auch noch einen verſtorbenen Bruder, der Graveur geweſen, und einen noch lebenden, der Maler war) noch der Umſtand, daß die Familie van Ryn mit den Swanenburchs verwandt war, bei der Wahl Jakobs zum Lehrer mit in die Wagſchale gefallen ſein.

Man iſt geneigt, ſich darüber zu wundern, daß Rembrandt bei einem wenig bedeutenden Künſtler in die Lehre ging. Doch wer kann ſagen, ob dieſer ſchwache Künſtler nicht vielleicht ein ausgezeichneter Lehrer geweſen iſt, und was man auch von Swanenburch als ſeinem Wegweiſer denken mag, jedenfalls war Rembrandt damit gedient, und niemand kann behaupten, daß bei ihm ſpäter ein Mangel an tüchtiger Grundlegung zutage getreten iſt.

Doch wir wollen Orlers weiter erzählen laſſen: „Dieſem Beſchluß gemäß haben ihn ſeine Eltern zu dem geſchickten Meiſter Jakob Iſaacxz. van Swanenburch gebracht, auf daß er von dieſem gelehret und unterwieſen ſolle werden, bei welchem er geblieben iſt an die drei Jahre und er alſo

während dieſer Zeit ſich ſo ſehr vervollkommnet hatte, daß die Kunſtliebhaber darüber höchlichſt verwundert waren, und daß man genugſam ſehen konnte, daß er mit der Zeit ein ausgezeichneter Maler werden würde. So hat ſein Vater gut befunden, ihn zu dem berühmten Maler P. Laſtman in Amſterdam auszutun und zu bringen, damit er durch denſelben noch weiter und beſſer gelehret und unterwieſen werden ſollte."

Daß Rembrandt zu Laſtman in die Lehre ging, wurde offenbar als finishing touch ſeiner Kunſtausbildung angeſehen. Und zwar ſollte dieſer Abſchluß im Geiſte des früheren Unterrichts ſein; denn Laſtman vertrat die gleiche Geſchmacksrichtung und die gleichen Tendenzen wie Jakob Swanenburch. Genau wie der andere hatte er den üblichen italieniſchen Anſtrich los. Wie dieſer Jacomo zeichnete, ſchrieb Laſtman ſich gerne, auch noch nach ſeiner Heimkehr, Pietro. Aber außerdem hatten beide in Italien ſpeziell unter Malern gleichen Schlages verkehrt, verwandten Einflüſſen ſich hingegeben und verwandten Kunſtprinzipien ſich angeſchloſſen. Nur war der Amſterdamer Künſtler ganz ſicher von größerer Bedeutung als der Leidener.

Pieter Pietersz. Laſtman war, als Rembrandt, vermutlich ums Jahr 1623, auf ſein Atelier kam, ein Vierziger, der ſich eines großen Namens als Künſtler und auch als Lehrer erfreute. Seine Lehrjahre hatte er bei dem tüchtigen Porträtiſten Gerrit Pietersz., dem Bruder des berühmten Organiſten Jan Pietersz. Sweelinck verbracht, und beſuchte in der Zeit von 1604—1607 Italien, wo er ſich in dem Kreiſe des Frankfurters Adam Elsheimer bewegt hatte. Obſchon er ſich der neuen Formel Elsheimers anſchloß, beſaß er doch nichts von deſſen zarteren Eigentümlichkeiten, und was er aus Italien nach Holland mit zurückbrachte, erinnerte mehr nur an die ſtarken Gegenſätze und kraſſen Bewegungen Michel Angelo Caravaggios, der auch Elsheimers Jugend beeinflußt hatte, als an das Beſondere der idylliſch heroiſchen Poeſie des in dem holländiſchen Kreiſe in Rom mit Recht damals als großen Pfadfinder gefeierten Deutſchen.

Aber Stiche nach Elsheimer und Verehrung für ihn brachte Laſtman entſchieden mit nach Amſterdam. Denn die Kunſt des Frankfurters hatte eine große Anziehungskraft für die Holländer jener Zeit. Einige ſeiner Werke muten uns an, nach einem nicht unzutreffenden Ausdruck Carl Neumanns, wie holländiſche Stücke vor dem eigentlichen Beginn der holländiſchen Kunſt. In dem genrehaften Heimlichen von Elsheimers Handlung, in ſeiner pikant ſtimmungsvollen Verbindung der Landſchaft mit der Handlung, in dem zarten Timbre ſeiner ganz auf das Pikturale angelegten Kompoſitionen lagen Elemente eines innerlicheren Gefühls, als die italieniſche Kunſt ihnen bieten konnte. Und gerade in dieſem intim durchdringenden Gefühl lag das vertraulich Feſſelnde für die Jünglinge aus dem Norden, die ſuchend nach Italien gezogen waren, und die in der antimonumentalen Malerkunſt ihrer eignen Raſſe, ſei es auch auf andere Weiſe, dieſe Grundeigenſchaft ſchon von Kindesbeinen an gekannt hatten.

Eigentümlich iſt es übrigens, inſofern man Laſtman als wirklichen Jünger Elsheimers gelten laſſen kann, wie Rembrandt dadurch geiſtig von dem ungebändigtſten Genie abſtammte, das die deutſche Malerkunſt des ſechzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat, — von Matthias Grünewald. Dieſer hatte nämlich einen Schüler namens Hans Grimmer, deſſen Schüler wiederum Philipp Uffenbach, Elsheimers Lehrer geweſen war. So reicht dann wieder Elsheimer über Laſtman hin Rembrandt die Hand. Gewiß iſt es wahr, wollte man in der früheren Geſchichte der Kunſt nach einem Maler ausſchauen, der an Rembrandts tiefinnerliche Lebensgeſtaltung erinnern könnte, man würde ſchwerlich jemand finden, der ſeiner Größe näher verwandt iſt, als jener düſtere Übermenſch der älteren deutſchen Kunſt.

Wie Rembrandt dazu gekommen ſein kann, ſich gerade an Laſtman zu wenden, läßt ſich nicht entſcheiden. Aber es liegt wohl nahe, daß er auf Empfehlung von Swanenburch ſelbſt das Amſterdamer Atelier beſuchte. Galt doch Laſtman als der Phönix der neo-italiſierenden Richtung, zu welcher

Swanenburch gehörte, die beiden Meiſter müſſen einander in Italien gekannt haben, und es iſt ſehr möglich, daß dann letzterer, wie er als Lehrer au bout de son latin gekommen war, ſeinen Schüler ſelbſt noch einmal zu jenem ſchickte, den er für einen großen Meiſter ſeiner eigenen Richtung gehalten haben mag. Auch wiſſen wir, daß ſchon von 1617 bis 1619 Rembrandts Stadt- und Zeitgenoſſe Jan Lievens zu demſelben Amſterdamer in die Lehre gekommen war, und Lievens, der ſpäter ein großer Freund Rembrandts wurde, mag, bei ſeiner Rückkehr nach Leiden, ſeinem Kunſtgenoſſen von Laſtman erzählt, und ihn vielleicht für dieſen erwärmt haben. Schließlich kann ſowohl der eine wie der andere Umſtand die Wahl Laſtmans als zweiten Lehrmeiſter veranlaßt haben: gerade daß Lievens ſchon früher ſeinetwegen nach Amſterdam gegangen war, beweiſt zur Genüge, wie gut Laſtman in Leiden angeſchrieben ſtand.

Daß trotz der unendlich größeren Bedeutung, zu welcher Rembrandts Kunſt ſich auswachſen ſollte, ſie dennoch von Laſtman beeinflußt wurde, iſt unſchwer zu erkennen. Schon allein der Umſtand, daß Rembrandt ſpäter verſchiedene Sujets malte, die er ſeinen Lehrer hatte behandeln ſehen, könnte dies zeigen. Daß Rembrandt die Lehren ſeines Meiſters auch ſpäter in Ehren hielt, beweiſen aber nicht allein die Malereien und Zeichnungen, die er von ihm beſaß, ſondern geht auch aus dem Aufbau einiger ſeiner Werke hervor, die an Arbeiten Laſtmans erinnern, wie er auch in mancher Hinſicht Laſtmans Geſchmack für orientaliſches Beiwerk folgte. Allein, alles was bei Laſtman rauh war, iſt ſchon bei dem jungen Rembrandt fein kraftvoll, alles Geſuchte ſeines Lehrers iſt bei ihm natürlich geworden. Alles Abſichtliche hat bei Rembrandt Leben und alles Impotente in Laſtmans Wollen Seele bekommen.

Doch was er auch an dem Meiſter beſeſſen haben mag, ſehr lange blieb der junge Leidener doch nicht im Amſterdamer Atelier. Hören wir Orlers weiter: „Wie er bei demſelben etwa ſechs Monate geweſen war, hat er gut gefunden, allein und für ſich ſelber die Kunſt der Malerei zu üben

und zu praktizieren und ist darin so glücklich gewesen, daß er einer der gegenwärtig berühmtesten Maler unseres Jahrhunderts geworden ist."

Rembrandt ging also, nach einem etwa halbjährigen Aufenthalt in der Hauptstadt, vermutlich nicht viel später als im Jahre 1624, wieder nach Leiden zurück, um hier auf eigene Faust zu arbeiten. Auffallend ist, daß der etwa achtzehnjährige Jüngling damals nicht auf Reisen ging, wie es seine Lehrer getan hatten. Aber es scheint wohl, daß die Generation, der Rembrandt angehörte, und die im Begriff war, die eigentliche holländische Malerkunst hervorzubringen, von dem Italien ihrer Lehrer genug hatte, und vielmehr auf eigene Faust das kräftige Leben, das in ihr pulsierte, offenbaren wollte. Die Generation, die sich staatlich von romanischer Autorität losgerissen hatte, wollte sich jetzt auch in ihrem Geistesleben, wollte sich auch in der Art ihrer Kunst freimachen, und sollte beweisen, daß sie hierfür die nötige Kraft besitze.

Man braucht bei Beurteilung dieser Dinge nicht zu leugnen, daß die auf italienische Kunst sich stützenden Holländer, die selbst wenig Bleibendes hervorgebracht hatten, unzweifelhaft das Verdienst besaßen, die nationale Malerei vor einer gewissen Verbürgerlichung bewahrt zu haben. Aber ihre weiter reichende Kunst konnte sich niemals gesund entwickeln, wenn sie nicht, dem Riesen Antäus gleich, immer wieder von neuem mit der Erde in Berührung kam. Nur dann konnte bei der holländischen Rasse die Malerei zur Blüte gelangen, wenn sie ihre Kraft aus dem andächtigen Studium der Wirklichkeit schöpfte. Und wie Fromentin es so richtig fühlen ließ, mußte sich die holländische Malerei in kritischer Zeit stets am Porträt wieder aufrichten. Dieser Nachbildung der Natur, dieser intimen Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit jagten die Jüngeren jener Zeit mehr oder weniger bewußt nach. Und Rembrandt wird ohne Frage seine ersten Jahre selbständigen Arbeitens mit zum Ausgraben jener Geheimnisse der Natur verwendet haben, ohne deren Durchgründung er später seine kühnen Visionen niemals so sinnlich wahr hätte ausbauen können.

Vielleicht mag dieſes entſchloſſene Arbeiten nach eigenem Kurs den Eindruck ſtarrköpfigen Übermutes erweckt haben. Schon damals nahmen Beteiligte Anlaß, dieſer autodidaktiſchen Freibeuterei gegenüber, die, wie Andries Pels ſpäter in einer Tirade über Rembrandt es nennen ſollte, „ . . . Alles aus ſich ſelbſt zu wiſſen ſich erkühnt", ſozuſagen, den Atem einzuhalten.

Auch der klaſſiſch gebildete Conſtantin Huygens verwundert ſich über den Eigenſinn eines ſo vielverſprechenden Malers; aber wir verdanken es dieſer Verwunderung, wenn er in ſeinen, während der Jahre 1629 bis 1631 aufgezeichneten Notizen, mitteilt, was der junge Rembrandt und ſein Freund Lievens antworteten, wenn man ihnen mit den üblichen Beſchwerden gegen ihren Provinzialismus kam. „Sie ſagen," ſchreibt Huygens, „daß ſie in der Blüte der Jahre, worauf ſie zu allererſt Rückſicht nehmen müſſen, keine Muße haben, um ſie auf Reiſen zu verlieren, und ferner, daß gegenwärtig Könige und Fürſten diesſeits der Alpen auf die Malerei ſo verſeſſen ſind, ſie dermaßen in Ehren halten und auszeichnen, daß man die beſten italieniſchen Werke außerhalb Italiens ſehen kann, und was man dort in verſchiedenen Städten mit Anwendung aller Mühe aufſpüren muß, hier aufgehäuft und mehr wie genug zu finden iſt."

Während in dieſer ganzen Antwort eine Spur Ironie durchſchimmert, mag im Ernſt der erſte Grund wohl ſchwerer gewogen haben als der zweite. Von Rembrandt kann man entſchieden annehmen, daß er, wie er einmal die Schule hinter ſich hatte, nichts anderes wünſchte, als ſich ungeſtört in ſein Studium der Natur zu vertiefen. Von fremder Kunſt und von weiſen Vorſchriften hatte er von ſeinen Lehrern genug gehört: er verlangte jetzt ruhig zur Ausführung bringen zu können, was in ihm an Verſtändnis gereift war, und ſonſt nichts. Sein Schüler van Hoogſtraeten erzählt in ſeinem kurioſen Buch, das er uns nachgelaſſen hat, wobei es ſich natürlich um ſpätere Zeit handelt: „Wenn ich meinem Lehrer Rembrandt einmal damit läſtig wurde, daß ich zuviel nach den Urſachen fragte, ſo antwortete er

sehr richtig: ‚Strebe nur darnach, dasjenige, was du bereits weißt, gut ausführen zu lernen. Du wirst dann das Verborgene, wonach du jetzt fragst, frühe genug entdecken'." Und wenn er nun in demselben Buch einen von ihm an seinen Bruder gerichteten Brief anführt, worin so ziemlich diese Ermahnung Rembrandts wiederkehrt, dann sind wir geneigt, auch die Erörterung dieses Gedankens, die van Hoogstraeten daran knüpft, in der Hauptsache als von Rembrandt herrührend, anzusehen. Und diese Stelle könnte man als eine noch bessere Antwort auf Fragen, wie sie Huygens gestellt haben wird, betrachten. Samuel van Hoogstraeten schreibt nämlich in seiner naiven Weise, und gewissermaßen wie Reineke Fuchs, der Moral predigt, seinem Bruder Jan, der ihm sein Verlangen, zu reisen, zu erkennen gegeben hatte: „Man muß alles das, wan man weiß, auszuführen lernen, und alles, was man zur Hand nimmt, zu verstehen suchen. Und das kannst du im Vaterland am allerbesten beherzigen, bereite dich da, wie in der ersten Schule, in den Grundregeln vor, um danach in höheren Schulen zu höheren Anschauungen fähig zu sein. Lerne zuerst der reichen Natur folgen und nachbilden, was darinnen ist. Der Himmel, die Erde, das Meer, das Getier und gute und böse Menschen dienen zu unserer Übung. Die flachen Felder, Hügel, Bäche und Bäume verschaffen Arbeit genug. Die Städte, Märkte, Kirchen und tausend Reichtümer in der Natur rufen uns zu und sagen: Komme, Lernbegieriger, betrachte uns und folge uns nach. Du wirst im Vaterland so viel Lieblichkeit, so viel Süßigkeit und so viel Würdigkeit finden, daß du, sobald du es einmal erprobt hast, dein Leben zu kurz finden wirst, alles wohl auszugestalten. Und in diesen geringsten Gegenständen kann man all die Grundregeln zur Ausführung bringen lernen, die zu den allerherrlichsten Dingen gehören." Es ist alles im Grunde nicht viel anders, als was zweihundert Jahre später ein anderer, gleichfalls sich gegen eine italianisierende Richtung kehrender Maler, der ausgezeichnete Georges Michel, in seiner konziseren Formulierung meinte: „Celui qui ne peut pas

peindre toute sa vie sur quatre lieues d'espace n'est qu'un maladroit".

In seine Vaterstadt zurückgekehrt, widmete sich Rembrandt jetzt selbständig seiner Kunst. Doch das will nicht etwa sagen, daß er keinen Verkehr mit Kunstgenossen suchte. Mit dem um ein Jahr jüngeren Lievens, den wir schon erwähnten und der ungemein frühreif war, studierte er nun wahrscheinlich sogar teilweise zusammen. Aber zweifelsohne blieb er auch anderen Leidener Malern jener Tage nicht ganz fremd. Er muß Joris van Schooten gekannt haben, der etwa um diese Zeit einige seiner tüchtigen Schützenstücke gemalt hat, und bei dem sein Freund Lievens als Knabe in der Lehre gewesen war. Er muß unbedingt van Goyen geschätzt haben, den großen Pionier van Goyen, mit seiner prächtig losen und doch so kernigen Hand, der vielleicht zuerst und am entschiedensten von allen Malern des siebzehnten Jahrhunderts den Atem der atmosphärischen Landschaft wiedergegeben hat. Er mag wohl noch van Goyens Lehrer, dem erfindungsreichen und sprühenden Esajas van de Velde, begegnet sein, der sich in seinen letzten Lebensjahren in Leiden aufgehalten haben muß. Recht gut kann er auch zu dem ausgezeichneten Seemaler Jan Porcellis, der im Jahre 1632 in der Nähe von Zoeterwoude dicht bei Leiden starb, persönliche Beziehungen gehabt haben; von ihm besaß er, der feine Kunstprüfer, später wohl sechs kleinere Stücke. Porcellis, den Ampzing (1628) „den größten Schiffmaler" und Hoogstraeten „den großen Raffael der Seestücke" nannte, war ein überaus feiner Künstler und der eigentliche Begründer der holländischen Seemalerei. Er war es, der nach der hübschen Erzählung bei Hoogstraeten den hübschen Wettstreit mit van Goyen und Knipbergen hatte, wobei Porcellis den Preis gewinnt: unwillkürlich stellt man sich vor, daß der Schüler die Geschichte in der Werkstatt Rembrandts, wo Porcellis so in Ehren gehalten wurde, gehört haben muß. — Aber entschieden blieb Rembrandt nicht ganz unbeeinflußt von der Leidener Schule von Stillebenmalern, die sich besonders unter dem übrigens auch

ſubtil porträtierenden David Bailly bildete, und zu welcher als deſſen ausgeſprochene Schüler Harmen und Pieter Steenwyck gehörten, indeſſen auch in vielleicht etwas loſerem Verbande der Vanitasmalende Pieter Potter (Vater des Paulus) und deſſen jüngerer Kunſtbruder Jan Davidsz. de Heem, der mit Rembrandt gleichalterig war. In allen dieſen Maler-Mitbürgern konnte er jedenfalls eine Stütze zu einem innigeren Sichvertiefen in die ſichtbare Natur finden, als wozu ihn ſeine mehr akademiſch gerichteten Lehrmeiſter angeſpornt haben werden.

Was nun Rembrandts allererſte Arbeit gleich nach ſeinen Lehrjahren betrifft, ſo iſt es bis heute nicht geglückt, etwas mit Beſtimmtheit dafür anzuweiſen. Zieht man aber in Betracht, daß ſeine älteſten bekannten Arbeiten einzelne in eine Stillebenumgebung hineingeſetzte Figuren zeigen, und wie ſich dann erſt hieraus allmählich Kompoſitionen von drei und mehr Perſonen entwickelten, dann hat man Urſache zu glauben, daß ſein Werk dieſer erſten Jahre vor allem aus ſorgfältigen Studien nach der menſchlichen Figur und aus Stilleben beſtanden hat: ſelbſtverſtändlich noch ängſtliche Studien, die indeſſen dem jungen Künſtler die tüchtige Grundlage gaben, auf welcher er bald eine ſchon mehr pſychologiſche Kunſt herauswachſen laſſen konnte.

Wenn uns nun beim Anſchauen der bekannt gebliebenen Bilder ſelbſt aus Rembrandts erſter Zeit, der Gedanke an das Machtvolle ſeiner reifſten Kunſt zu ſehr erfüllt, ſo können ſie nur enttäuſchend auf uns wirken. Will man ſie aber mit dem vergleichen, was andere in dieſer Zeit oder in dieſem Alter hervorbrachten, will man die ſchrittweiſe ſich entfaltenden Beſtrebungen eines entſchloſſenen Pfadfinders darin ſehen, dann wird man ſie als in der Tat ſchon bewundernswerte Beweiſe von Vertieftheit nach ihrem wahren Wert zu ſchätzen wiſſen.

Die früheſte Jahreszahl, die wir auf zwei Bildern Rembrandts finden, iſt 1627. Der „Paulus im Gefängnis“ zu Stuttgart iſt eines davon. Es iſt äußerſt ſorgfältige Arbeit; aber noch erſcheint alles etwas gekünſtelt, — trotz der ſehr

durchdachten, ſehr gefüllten Szene mutet das Stück etwas kahl, etwas nüchtern an. Das Andere, „der Goldwechsler“ in Berlin, iſt eine wohl etwas überladene Darſtellung, gleichfalls einer einzelnen Figur in einer bewegten, geräuſchvollen Stillebenumgebung, diesmal bei Kerzenlicht; es iſt nicht beſſer gemalt, aber wohl wärmer komponiert. Das überwiegende Stillebenelement in dieſen Bildern läßt an einen Kontakt mit den Leidener Vanitasmalern denken. Viel mehr ſpürt man in dem „Schreibenden Philoſophen bei Kerzenlicht“ (bei Frau Mayer in Wien) bereits Rembrandt in der Knoſpe, wo man, neben der brandſpiegelartigen Konzentration des Ausdrucks, auch bereits das ſchön Gebundene des Tones antrifft, das ſelbſt die pikant gegenübergeſtellten Licht- und Schattenpartien doch wie in der gleichen Sphäre erſcheinen läßt.

In den Bildern eines ſpäteren Jahres wird nach bewegterer Kompoſition von mehr Figuren geſtrebt. „Simſons Gefangennahme“, im Kaiſer-Friedrichs-Muſeum in Berlin, iſt, wenn auch die Hauptfiguren nicht ſehr ſprechend, ja, vielmehr in der Handlung etwas bühnenhaft ſind, doch in mancher Hinſicht ſchon eine recht tüchtige Arbeit. Viel durchdringender indeſſen iſt das gleichfalls 1628 datierte kleine Nachtstück, die figurenreiche „Verleugnung Petrus“ (bei von der Heydt zu Berlin). Das intime Sichhineindenken in den ſchier ſchauerlich phantaſtiſchen Vorgang äußert ſich durch eine ganz aparte Lebendigkeit der Anordnung. Es ſind nicht nur Figuren, es iſt eine Situation, und es iſt vor allem eine eigenartige Sphäre, die man hier abgebildet ſieht. Viel kühner ausgeführt, aber als Kompoſition noch dicht bei dem Stuttgarter Paulus ſtehend, iſt der ſtark getragene, ſchön, tief, warm und geſchmeidig gemalte „Paulus am Schreibtiſch“ im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg, der nach Bodes Autorität auch auf ungefähr jene Zeit geſchätzt wird.

Wahrſcheinlich ein Jahr darauf entſtand ein anderes Nachtſtück, — ungewöhnliche Lichteffekte laſſen ihm jetzt ſchon keine Ruhe — „Chriſtus in Emmaus“ (bei Frau André).

Es ist das vollkommenste Bild, das man aus jener Periode des Malers kennt. Es ist ein kühner Griff und neben dem Gewagten findet man hier zugleich Beweise feinster Überlegung. In diesem magischen Bilde, dessen Gegenstand er später noch so oft, und immer wieder anders und sicherlich mit noch viel tieferer Empfindung behandeln sollte, bricht das Rembrandt eigene Pathos des menschlich Familiären schon deutlich hervor. Was ihn bei alledem sehr beschäftigt, ist das markant Psychologische, das er besonders auch im Antlitz studieren will. Das gespannte Erstaunen in dem von vorn gesehenen Jünger auf diesem letzten Bilde verrät bereits eine seltene Kenntnis des Ausdrucks der Gemütsbewegungen. Aber er studiert den Ausdruck auch an einzelnen Köpfen. Er malt in allerlei Haltung, in verschiedenartiger Beleuchtung und in allerlei Ausdruck das Antlitz seines Vaters, seiner Mutter, vielleicht seines Bruders Gerrit und seines Bruders Adriaan und besonders von sich selbst. An fremden Modellen konnte er dem Heimlichen, das die Gesichtszüge erzählen, nicht so unmittelbar vertraulich nachspüren. Die Gemütsbewegungen will er indessen gleichzeitig auch in dem sich heftig Gebärdenden von Figurenkompositionen ausdrücken. Im allgemeinen macht die noch etwas verwirrte, mehr stillebenartige Anschauung der allererstenMalereien sehr bald einem Jagen nach dem stark Dramatischen Platz. Der „Judas, der die Silberlinge zurückbringt“ (bei Baron von Schickler zu Paris) ist der ausgesprochene Typus dieses Bestrebens. Es mag dann in diesem Bilde wohl etwas unwidersprechlich Theatralisches liegen, von ungeahnter Stärke und durchdringend im Ausdruck ist es ohne Zweifel. Und wenn man das in der Tat Neue, das es bietet, in Betracht zieht, kann man sich nicht zu sehr wundern, daß Constantin Huygens es in seinen merkwürdigen, oben schon erwähnten Notizen mit so nachdrücklicher, ja erregter Eingenommenheit bespricht. Im Gegensatz zu Lievens, der, wie Huygens sagt, nichts anderes erstrebt, als das Mächtige und Prächtige, gibt er dem Rembrandt jener Tage das folgende Zeugnis: „Während er sich in

ſeine Tätigkeit einhüllt, liebt er es, in einem kleineren Bilde zuſammenzudrängen und in einem kleinen Raum einen Effekt hervorzubringen, den man auf der größten Leinwand anderer vergebens ſuchen würde. Das Bild des reuevollen Judas, der die Silberlinge, die Belohnung für den Verrat an ſeinem unſchuldigen Herrn, dem Prieſter zurückbringt, führe ich als Beiſpiel aller ſeiner Werke an. Mag ganz Italien herkommen und alles, was vom höchſten Altertum an Schönes und Bewundernswertes übrig geblieben iſt: die Gebärde des verzweifelten Judas allein, um von ſo vielen bewundernswerten Figuren dieſer einen Leinwand zu ſchweigen, von Judas, der raſt, jammert, Verzeihung erfleht und ſie doch nicht erwartet oder dieſe Erwartung in ſeinem Angeſicht ausdrückt, dieſes abſcheuliche Angeſicht, dieſe ausgerauften Haare, das zerriſſene Kleid, die gerungenen Arme, die bis zum Bluten zuſammengepreßten Hände, die durch eine plötzliche Bewegung gebogenen Knie, der ganze Leib mit einer Wildheit, die Mitleid erweckt, zuſammengerollt, dieſe Figur ſtelle ich jedem Kunſtwerk aller Jahrhunderte gegenüber und ich möchte die unwiſſenden Menſchen kennen wollen, die meinen, — ſchon an anderer Stelle trat ich dagegen auf — daß heutzutage nichts getan oder geſagt werden kann, was nicht ſchon im Altertum getan und geſagt iſt. Denn ich behaupte, daß kein Protogenes, Apelles oder Parrhaſius je gedacht, noch, wenn ſie auf Erden zurückkämen, an das denken könnten, was — und ich bin ſprachlos, wenn ich es ſage — ein Jüngling, ein Niederländer, ein Müller, ein Bartloſer nicht alles in einer Figur zuſammengehäuft und zuſammen ausgedrückt hat. Bravo, Rembrandt! Es war von geringerer Bedeutung, daß Ilium und ganz Aſien nach Italien hinübergebracht wurden, als daß der größte Ruhm Griechenlands und Italiens durch einen Niederländer, der bis jetzt kaum außerhalb der Mauern ſeiner Geburtsſtadt geweſen iſt, nach Niederland herübergepflanzt iſt.“

Die urſprünglich lateiniſch geſchriebenen Notizen von Huygens, welchen dieſe überſchwengliche Stelle entlehnt

worden ist, sind in mancher Hinsicht von besonderem Interesse. Während der klassisch gebildete Aristokrat sich an anderer Stelle noch darüber wundert und beinahe ärgert, daß ein holländischer Anfänger es nicht nötig findet, Italien zu besuchen, erkennt er hier, es sei mit mehr oder minderem Recht, in dem unbeschränkten Lob, das er für Rembrandts Judas übrig hat, doch in der Tat an, daß der junge Maler auf eigene Weise eine Kunst zu geben vermochte, welche nicht hinter jener Italiens zurückzustehen brauchte. Und das ist wohl bezeichnend für die Weise, in welcher Rembrandts Kunst von Anfang an von den Trägern der damaligen holländischen Kultur empfangen wurde. Man war erstaunt, aber ließ sich mit fortreißen. Schon frühe ging ein großer Ruf von ihm aus. Der Utrechtsche Jurist Arent van Buchel, der Aufzeichnungen über Kunst sammelte, schrieb 1628, wie viel man von einem Leidener Müllerssohn hermachte, doch fügte damals noch hinzu, daß diese Schätzung voreilig scheine. Nur einige Jahre später datieren Huygens Auslassungen, in welchen er das klassische Vorurteil gelten läßt und doch ohne Vorbehalt und ohne Maß zu rühmen weiß.

Merkwürdig ist der erst 1891 von Dr. J. A. Worp gemachte Fund der Huygensschen Handschrift auch darum, weil sie der Erzählung Houbrakens wieder Recht gegeben hat, die dem jungen Rembrandt einen Herrn aus dem Haag als Beschützer zuschreibt, — wenn auch die ganze Geschichte der glücklichen Reise, die Houbraken daran anknüpft, doch wohl etwas zu anekdotisch gefärbt bleibt. Huygens hat übrigens auch insofern ernstes Interesse für Rembrandts Kunst bewahrt, als er dem Maler später bedeutende Aufträge von Prinz Friedrich Heinrich zu verschaffen wußte. Im Jahre 1632 wurde sein älterer Bruder Maurits Huygens von Rembrandt gemalt (Hamburg).

Recht hübsch ist auch noch der persönliche Eindruck, den Huygens über die Erscheinung und das Tun und Lassen des jungen Rembrandt und seines Freundes Lievens wiedergegeben hat. „Beide", schreibt er, „sind noch bartlos und,

beobachtet man Geſtalt oder Geſicht, näher den Kinderjahren als dem Jünglingsalter . . . .“ Und weiter: „Ich kann verſichern, daß ich ſolchen Eifer und ſolche Hingabe bei keiner einzigen Menſchenklaſſe, bei keiner einzigen Beſtrebung, bei keinem Lebensalter geſehen habe. Während ſie ſich wahrlich ‚ihre Zeit zunutze machen‘, iſt das allein ihr Ziel, und, damit dem Wunderbaren nichts fehlen ſoll, haben ſelbſt die unſchuldigen Vergnügungen des Jünglingsalters, da ſie Zeit koſten, ſo wenig Anziehendes für ſie, als wären ſie Greiſe, geſättigt vom Leben, die alle die kindiſchen Dinge früher genoſſen haben. Oft habe ich gewünſcht, daß die ausgezeichneten Jünglinge dieſes unermüdliche Ausharren in mühſamer Arbeit, welch großen Fortſchritt es auch unmittelbar verſpricht, mäßigen und Rückſicht auch auf ihren zarten Körper nehmen möchten, der ſchon jetzt wegen ihrer ſitzenden Lebensweiſe nicht ſehr kräftig und ſtark iſt.“

So wie Huygens ihn zeichnet, kennen wir Rembrandts junges bartloſes Geſicht aus jener Zeit durch eine kleine Pochade zu Kaſſel, aber noch beſtimmter aus einem beinahe lebensgroßen Kopf (Selbſtporträt) im Mauritshuis, von dem ſich im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg ein Duplikat befindet. Die Grundzüge des aus vielen und mannigfachen ſpäteren Bildern ſo bekannten Geſichts ſind bereits in dieſem weich gemalten Jünglingskopf vorhanden. Die ſenkrecht ſtehende Falte zwiſchen den ziemlich ſtarken Augenbrauen, die ſehr horizontal liegenden und etwas zuſammengekniffenen Augen, die klumpig runde und doppelte Naſenſpitze, die ſenkrechte Vertiefung unter der Naſe, die vorſtehende Oberlippe, die tiefeingedrückten Mundwinkel, das Grübchen im Kinn, das ſehr fleiſchige Ohr, das krauſe Haar, — dieſe Kennzeichen ſollten ſpäter teilweiſe noch ſtärker hervortreten; aber ſie ſind ſchon alle vorhanden. Es ſpricht jetzt noch aus dem glatten Geſicht eine gewiſſe kindliche Unverdorbenheit und friſche Zartheit; aber es liegt auch ſchon etwas von dem Stolze darin, das auf den ſtillen, eine brütende Welt in ſich ſelbſt wiſſenden Hochmut des Genies deutet.

Sein alles unterſuchendes, häusliches, den Studien geweihtes Leben brachte ihn auch ſchon frühe zu dem feſſelnden, durchdringenden und an Alchimie grenzenden Verfahren des Radierens. Die älteſten Platten datieren aus dem Jahre 1628; aber dieſe beiden Köpfe ſeiner Mutter ſind in ihrer ſchlichten Sicherheit ſchon ſo vollkommen, daß man ſie ſchwerlich für coups d'essai anſehen kann, ſo daß wohl andere Verſuche vorhergegangen ſein werden. Doch muß man wohl annehmen, daß er auch als Radierer mit einzelnen Köpfen oder Figuren begonnen hat, während die Kompoſitionen darauf folgen. Bemerkenswert iſt es, wie in ſeinen Radierarbeiten dieſer Leidener Zeit eine Anzahl kleiner Bilder mit phantaſtiſch verkleideten Bettlern oder Vagabunden vorkommt, die man in ſeinen Malereien ſo nicht antrifft, und die die Vermutung rechtfertigen, daß der junge Künſtler durch die Stiche von Callot (die jedenfalls ſpäter in ſeinem Beſitze waren) beeinflußt geweſen iſt, wenn auch Rembrandts Zeichenmanier hier ſofort eine ganz eigene iſt. Denn das nur Zeichneriſche von Callots Vagabunden iſt bei dieſen frühen Blättern Rembrandts durch das angeborene Mitgefühl für die Enterbten vertieft, das in ſeiner Arbeit ein ſo hervorragendes Element werden ſollte. Ob man gerade innerhalb Leidens damals noch viele antraf, die in ihren Kinderjahren und während der Nöte der Belagerung zu Siechtum und Dürftigkeit verurteilt waren? Es iſt nicht unmöglich, aber jedenfalls beherbergte die Stadt ſchon von alters her allerhand Geſindel, das durch die reichen Unterſtützungen der zahlreichen Klöſter an Notleidende hingelockt worden war. Doch auch bemitleidenswertere Bedürftige fehlten nicht. Schon die Fabrikinduſtrie des ſechzehnten Jahrhunderts hatte ſich der Ausbeutung des Arbeiters der Art, wie man ihr jetzt noch allgemeiner vorwirft, ſchuldig gemacht. Die wiederholte Auflehnung der Unterdrückten hatte nichts genützt, und obſchon die reichen Tuchweber durch Prinz Wilhelm nach der Belagerung aus dem Leidener Rat entfernt worden waren, hatte doch dieſe Verkürzung ihrer Macht keine weſentliche Beſſe-

rung gebracht. Fortwährend wuchs unter den bleibenden Mißverhältniſſen die Zahl der Müßiggänger. Und ſo war die reiche Stadt voller Bettler, die dann auch die ganze Umgegend unſicher machten. Es iſt dann erklärlich, daß man dieſen maleriſchen Herumtreibern in Rembrandts Leidener Zeit ſo häufig und ſpäter nicht mehr in dem Maße in ſeinen Werken begegnet, — wenn er auch in ſeinem Hundertguldenblatt in dem Zuge der Kranken und Gebrechlichen, die Chriſtus ſich nähern, gerade einen Aufzug menſchlichen Elends darzuſtellen wußte, zu welchem die Geuſen in jenen Radierungen wohl etwas wie ein dokumentariſches Vorſtudium bildeten.

Gleichzeitig mit der Reihe ſolcher Bettler entſtehen eine Anzahl Ausdrucksſtudien, die er nach ſich ſelbſt im Spiegel machte. Er ſtudiert ſein Antlitz, während er gutmütig, ſchalkhaft, lauernd, ſtirnrunzelnd, drohend, weinend, belauſchend, nachdenklich, lachend oder heftig beſtürzt dreinſchaut, und es iſt deutlich, wie er in all dieſen Geſichtern, wenn ſie auch durch das Abſichtliche bisweilen an Grimaſſen erinnern, danach ſtrebt, den gewollten Ausdruck mit den einfachſten Mitteln aufs treffendſte zu erreichen.

In demſelben Jahr 1630, da die Bettlerſerie und die nach ſich ſelbſt gemachten Ausdrucksſtudien entſtanden, radiert er drei kleine, aber reich komponierte Szenen aus Jeſus Jugend, die zuſammen einen Gipfelpunkt hohen Könnens ſeiner Jugendarbeit ausmachen.

Im erſten eine Beſchneidung, wobei das Ätzwaſſer dem andächtigen Künſtler nicht ſo willig gehorchte, als es die ſpitzumſchreibende Nadel tat, feſſelt die figurenreiche Handlung durch eine — man möchte ſagen — ausnehmend rhythmiſche Konzentration. Auf dem zweiten, ebenfalls noch nicht vollkommen geätzten Blatte eine Darſtellung im Tempel, wo als Eckrepouſſoir ein Teil eines ſolch krüppelhaften Bettlers angebracht worden iſt, wie ihn Rembrandt in dieſer Zeit gerne zeichnete: hier iſt vor allem das reiche Raumgefühl bemerkenswert, mit welchem das ſtattliche Tempelinnere wiedergegeben iſt. Das dritte, das ebenſowenig vollkommen

geätzt ist, das den Knaben Jesus unter den Schriftgelehrten vorstellt, überrascht durch das Neue, Freie der Mise-en-scène und einen, mit äußerst geringen Mitteln dargestellten, sprechenden Lichteinfall. Gemeinsam unterscheiden sich diese kleinen Radierungen, die von einem beispiellos intimen Sichhineindenken in die Handlung Zeugnis ablegen, von beinahe allem, was die Kupferstichkunst bis dahin hervorgebracht hatte, durch die Wärme spielenden Andeutens, wodurch vorzüglich das mysteriös Lebendige erreicht wird, das, selbst in der Tonfülle von Rembrandts durchgearbeiteter Kunst der Ölmalerei, kaum so, wie durch seine empfindliche Nadel, sich ausdrücken ließ.

Doch hat der geistvoll bewegliche Charakter der Radierung, womit der junge Meister hier so zu wuchern wußte, ihn wahrscheinlich auch bei dem mehr gebundenen Malen damals schon zu einem loseren, lebendigeren Vortrag verlockt. Ein vom Jahre 1630 datierter alter Männerkopf zu Kassel nämlich ist von geschmeidiger, man möchte fast sagen, geistvoll vibrierender Behandlung, die an das zugleich Abrupte und Schmeichelnde erinnert, das der gut geätzten Linie eignet. Es ist, als ob der Pinsel, der die pikanten Linien hinzeichnete, durch einen zitternden Äther hin das Holz erreichte. Und obschon er weder in seinen psychologisch tiefer eindringenden Kompositionen, noch in seinen auf Bestellung gearbeiteten, nun bald folgenden Porträts, die um ihres richtigen Charakterausdrucks willen zu strafferer Zucht zwangen, vorläufig noch die biegsame Weise dieses Phantasiekopfes beibehält, so ist doch gerade in den freien Porträtstudien dieser Periode eine entschiedene Ausweitung wahrzunehmen. Die Feinmalerei wird hier aufgegeben und der Kopf in Lebensgröße hält seinen Einzug in Rembrandts Werk.

Man darf annehmen, daß ein gewisser Einfluß seines Kunstgenossen Jan Lievens, der, nach Huygens Zeugnis, von Anfang an den mehr vertieften und lebendiger fühlenden Rembrandt an „Großartigkeit der Erfindung und einer gewissen Brutalität der Vorwürfe und Figuren“ übertraf, sich hier geltend machte. Jedenfalls ist ein ihm wohlge-

glücktes Streben nach kräftigerer Malweiſe in den Studienporträts von 1630—31 nicht zu verkennen. Auf einige der beſten gemalten Köpfe dieſer Zeit kräftigen Sichauswachſens ſei noch im beſonderen hingewieſen.

Der im Ausdruck ſehr vertiefte, beinahe lebensgroße Kopf ſeines Vaters, mit dem Käppchen, der Dr. Bredius gehört, iſt einfacher, größer geſehen als die nach ihm gemalten kleineren Köpfe. Aber ein wohl kaum ſpäter entſtandener Studienkopf nach ſeiner Mutter in Lebensgröße, bei Arthur Sanderſon befindlich, überraſcht ganz beſonders. Hier ſieht man einen großen Meiſter an der Arbeit. Im Griff, Durchfühlen und Behandeln reicht der Meiſter an das Gewaltige heran. Welch einen Stoff bot ihm auch der Kopf ſeiner Mutter! Man ſagt, daß das Genie den Funken meiſtens von ſeiner Mutter hat, und wahrlich, dieſe majeſtätiſche Sphinx muß wohl die Mutter eines Mannes ſein, der das Leben von ſolcher Höhe durchſchauen ſollte.

Anders, und dem doch ſchon ein paar Jahre früher entſtandenen Kopfe ſeiner Mutter noch verwandter, gleichfalls Eigentum von Dr. Bredius, ein Bild, das trotz minder klugen Griffs in Haltung, Schmuck und Blick doch auch eine ungemeine Würde verrät, iſt die Studie nach ſeiner Mutter, die auf Windsor-Castle die Countess of Desmond genannt wird, als ob man das Ariſtokratiſche dieſes Antlitzes durch Geburtsadel erklären wollte. Es iſt ein prächtig gemalter Kopf, deſſen Strenge durch einen gewiſſen reichen Zauber des Tones gemildert wird.

In einem F. Fleiſchmann zu London gehörigen und 1631 datierten Mannesbildnis, das auf den Rembrandtausſtellungen zu Amſterdam und London die Aufmerkſamkeit auf ſich zog, und dort als Rembrandts Vater bezeichnet wurde, — was indeſſen nicht wahrſcheinlich klingt, da er bereits im April 1630 geſtorben war — möchte man faſt meinen, ſchon einen ganzen, völlig entfalteten Rembrandt zu finden, der ſeines Zieles und ſeiner Kraft ſich vollkommen bewußt iſt. Unzweifelhaft iſt der Maler in dieſem Liebhaberporträt, wobei er ſich freier bewegen konnte, verglichen

mit ſeinen auf Beſtellung gemalten, ein ganzes Stück, ja Jahre voraus. In dieſem Werke des noch erſt Fünfundzwanzigjährigen ſpürt man die Klaue des Löwen, ſieht man den Mann, der, obſchon er die „Anatomiſche Vorleſung“ noch vor ſich hat, ſchon ein Vorgefühl der Nachtwache beſitzt. Bemerkenswert durch die freie, ſchlichte und ſichere Malerei iſt auch ein Männerkopf zu Kaſſel, wahrſcheinlich nach ſeinem älteſten Bruder Gerrit. Der unmittelbare Verband zwiſchen Sehen und Ausführen iſt hier beſonders treffend. Wahrſcheinlich poſierte derſelbe Bruder, den man auch hinter einer phantaſtiſch ausgeſchmückten Mannesbüſte bei Frau May zu Brüſſel ſuchen möchte, zum Joſeph auf einer großen Heiligen Familie (1631, in München); ein Bild, das ſicherlich merkwürdig iſt als ein Verſuch, auch eine Kompoſition in Lebensgröße und in einer loſeren, kühneren Malerei auszuführen. Doch ging das noch über ſeine Kräfte. Die Färbung iſt teilweiſe bunt, die Hand ſchwer. Und iſt auch in dieſem durchdachten Bilde die ganze Zuſammenſtellung wohlabgewogen und das vorſichtige Beſchauen des Kindes durch Joſeph, die dem Säugling völlig anſchmiegende Haltung Marias, die Art, wie dieſe die nackten Kinderfüßchen liebkoſend umfaßt, und vor allem der friedliche Schlaf des ſüßen Kinderköpfchens ſchön ausgedrückt, ſo iſt dieſes große Stück doch lange nicht ſo ausgefüllt, wie verſchiedene kleine, ſchon früher gemalte Bilder, und man vermißt ungern die wahrhaft religiöſe Poeſie, mit welcher Rembrandt doch ſpäter oft noch dieſen ſelben Vorwurf durchdringen ſollte.

Mehr Weihe liegt ſicherlich über dem ungefähr zur ſelben Zeit in kleinerem Umfange ausgeführten Bilde des „Simeon im Tempel“ (1631 Mauritshuis). Man findet darin eine glückliche Zuſammenfaſſung von vielem, das den Maler und Radierer ſchon beſchäftigt hatte, und was ſubtiles Durchdringen betrifft, kann es — ſollte auch der Künſtler ſelbſt ſpäter dieſes Werk weit übertreffen — als ein Meiſterſtück gelten. Die Zuſammenſtellung iſt zugleich kühn und fein abgewogen; ſie iſt ſogar großartig zu nennen, ohne daß das Zartere dabei zu kurz kommt. Phantaſtiſche Architektur

begleitet feierlich die pathetiſche Hauptgruppe, von der, ſei es auch bei ein wenig Theatraliſchem, eine ſtille Würde ausſtrahlt. Und die Menge großer und kleiner Figuren der weiten Umgebung fügen ſich lediglich zu einer glanzvolleren Konzentration dem heiligen Geſchehnis in der ſtattlichen Tempelhalle ein.

Solche Malereien mußten den Ruf, der ſeit einigen Jahren von dem jungen, ſich an alles wagenden Meiſter ausging, ſchnell verbreiten. Von 1628 ab hatte er, ſoviel wiſſen wir, wenigſtens einen Schüler von Bedeutung: Gerard Dou. Vielleicht war auch Willem de Poorter ſchon in dieſer Leidener Zeit, wenn nicht ſein Schüler, ſo doch ſein Jünger. Vermutlich arbeitete auch ein gewiſſer Iſaäc de Jouderville damals unter ihm. Ein Radierer, Joris van Vliet, machte, wie man annimmt, unter des Künſtlers Leitung, Stiche nach ſeinen Bildern. Und offenbar waren ſolche von dieſem und auch von de Balliu nach Rembrandts Kompoſitionen verfertigte Reproduktionen ſehr geſuchte Ware. Im Jahre 1631 allein erſchienen bereits eine Anzahl davon bei bekannten Händlern wie Clement de Jonghe, Dancker Danckerts, Cornelis Danckerts und Hugo Allardt, alleſamt in Amſterdam und ſelbſt bei dem Pariſer Herausgeber Ciartres. Aber überdies fing er an in Amſterdam Aufträge für Porträts zu erhalten. Die Zeit wurde reif für den ſich ſeiner Kraft bewußten jungen Künſtler, um ſich eine weitere Bahn zu wählen.

Wir können hierüber ſeinen älteſten Biographen Orlers weiter zitieren. „Währenddem daß ſeine Kunſt und Arbeit," ſo ſchreibt dieſer, „den Bürgern und Einwohnern von Amſterdam höchlichſt behagte und angenehm war, und darum daß er vielemal erſucht wurde, um, es ſei Konterfeis oder andere Stücke allda zu machen, ſo hat er für gut befunden, von Leiden nach Amſterdam überzuſiedeln . . . ." Das damalige Amſterdam war in der Tat wohl der geeignete Ort, um einen feurigen jungen Künſtler, der das ganze Leben umfaſſen wollte, mit aller Kraft anzuziehen.

War Leiden eine Stadt der Induſtrie und Gelehrſamkeit, ſo

war Amſterdam der Mittelpunkt eines bunten Welthandels. Es wimmelte dort von fremden Kaufleuten in vielfarbiger Tracht. Eine kleine Radierung aus jenen Tagen, die einen paradierenden alten Perſer in reich geſchmücktem Kleide darſtellt, eine andere eines ſoldatesken Polen, und eine dritte eines ebenfalls ſehr ausländiſch ausſtaffierten ſogenannten Quackſalbers geben wohl einen Eindruck jener Art maleriſcher Fremden, wie man ihnen in Amſterdam täglich begegnen konnte. Auch das prächtige Bild des Greiſes im weiten Sammetmantel hat etwas Exotiſches, ebenſo wie die hübſche Kompoſition des Rattengiftverkäufers ein lebendiges Genrebild des damaligen Volkslebens darſtellt. Jeden Tag bot die reiche Stadt etwas Neues zu ſehen. Rembrandts Mut mußte dort geſtärkt, ſein Horizont erweitert werden, — für ſeine Phantaſie war Nahrung im Überfluß vorhanden.

Wenn zu Beginn von Wilhelm Meiſters Lehrjahren der Held der Erzählung von ſeinem Freunde Werner über die ſchöne Aufgabe des Handels unterrichtet wird, — wie dieſer das Leben beſſer verſtehen lehrt, den Geiſt erweckt und ſchärft, läßt Goethe den jungen Kaufmann ſeine hinreißende Darſtellung mit dem folgenden ſchönen Satze enden: „Und dir, der du an menſchlichen Dingen ſo herzlichen Anteil nimmſt, was wird es dir für ein Schauſpiel ſeyn, wenn du das Glück, das mutige Unternehmungen begleitet, vor deinen Augen den Menſchen wirſt gewährt ſehen! Was iſt reitzender als der Anblick eines Schiffes, das von einer glücklichen Fahrt wieder anlangt, das von einem reichen Fange frühzeitig zurückkehrt! Nicht der Verwandte, der Bekannte, der Teilnehmer allein, ein jeder fremde Zuſchauer wird hingeriſſen, wenn er die Freude ſieht, mit welcher der eingeſperrte Schiffer ans Land ſpringt, noch ehe ſein Fahrzeug es ganz berührt, ſich wieder frey fühlt und nunmehr das, was er dem falſchen Waſſer entzogen, der getreuen Erde anvertrauen kann. Nicht in Zahlen allein, mein Freund, erſcheint uns der Gewinn, das Glück iſt die Göttin der lebendigen Menſchen, und um ihre Gunſt wahrhaft zu empfinden, muß

man leben und Menſchen ſehen, die ſich recht lebendig bemühen, und recht ſinnlich genießen."

Der nach der Weltſtadt ziehende, ſechsundzwanzigjährige Rembrandt hat ähnliche Empfindungen gekannt und durchgemacht, davon können wir überzeugt ſein. Seine kleine Radierung in Herckmans „Das Lob der Seefahrt", aus dem zweiten Jahre ſeines Aufenthaltes in Amſterdam, beweiſt es zur Genüge. Selbſt eine im Grunde häuslich angelegte Natur wie die des tiefſinnigen Leidener Künſtlers mußte unter den Eindruck des großzügigen Charakters der tüchtigen Stadt kommen, die ſo freigebig darbot, was eine Kraftnatur voll Phantaſie wie die ſeine bezaubern konnte. Das einigermaßen romaneske radierte Selbſtporträt aus dem Jahre 1631 zeigt ihn uns wohl wie überall als einen Unterſucher, aber um jene Zeit wenig als einen Denker und beinahe als einen Eroberer. Wie konnte es anders ſein bei einem übermütigen, ſich ſeines Genies bewußten jungen Manne, dem das Glück ſo freundlich zulachte!

Der junge Rembrandt gehörte dorthin, wo der Pulsſchlag des Lebens am ſchnellſten ging, und in der Stadt, wo er jetzt im Begriffe war, ſich niederzulaſſen, ſchlug die Herzader der ganzen blühenden Republik. Es war ein Staat regierender Kaufleute im Staate, aber die Regenten der Stadt waren Regenten des Landes. Wenn es darauf ankam, wiederſetzten ſie ſich dreiſt der Macht des Statthalters, um dieſe in ſo mancher Hinſicht zu bücken.

Doch wenn die Amſterdamer Bürgermeiſter in der Regierung des Landes ihre Macht ſchwer ins Gewicht fallen ließen, ſo wurden ſie doch vor allem durch die Intereſſen des Handels geleitet. Ihre Politik war eine Handelspolitik. Die von Amſterdam angeſtifteten Kriege waren Handelskriege. Die Verträge, auf welche die Regenten der Stadt drangen, waren Handelsverträge. Wie es ein Jahrhundert früher mit Venedig der Fall geweſen war, beruhte auch ihre Kultur auf Handelsintereſſen. Amſterdam war die große Handelsſtadt des ſiebzehnten Jahrhunderts par excellence.

Sie war so sehr das Zentrum internationalen Verkehrs, daß man in ihrem Hafen, wie schon Guicciardini bezeugt hatte, manchmal wohl „fünfhundert große Schiffe aller Länder ankommen“ sah.

Seit die aus Antwerpen Entwichenen, unter welchen sich Männer von hervorragenden Gaben befanden, und auch die intelligenten und erfahrenen portugiesischen und spanischen Juden den schon weitreichenden Unternehmungsgeist noch zu verstärken gekommen waren, umspannte der Amsterdamer Handel beinahe die ganze Welt. Das Y schien einem Mastenwald gleich. „Alle Reichtümer des Ostens,“ so ungefähr dachten es sich die Zeitgenossen, „lagen aufgehäuft in Amsterdam zum Gebrauche für die ganze Welt.“

Besonders galt die Stadt als riesenhafter Kornstapelplatz für England, Frankreich, Spanien, Italien. Man nannte sie die „Kornscheuer Europas.“ Im Jahre 1601 waren binnen drei Tagen mehr als achthundert Schiffe um Korn nach der Ostsee ausgefahren.

Auch Holz lag dort in großer Menge auf Magazin. Es wurde gleichfalls von der Ostseeküste, aber noch mehr aus Norwegen geholt. Und „nicht allein in Gestalt von Brettern und Balken,“ sagt Brugmans, „sondern auch von stolzen Seeburgen, schlanken Galeonen und starken Transportschiffen verließ das norwegische Holz den Hafen von Amsterdam.“

Neben diesem sehr alten Handel auf der Ostsee und an der norwegischen Küste und Archangel blühte jener mit den deutschen Nordseehäfen, in Dänemark, England, Frankreich, im feindlichen Spanien und auf dem mittelländischen Meer. Und das mittelländische Meer, das bedeutete seit einiger Zeit nicht allein Genua, Neapel, Venedig, sondern auch noch die Levante, das sind „die Küsten von Ägypten, Syrien, Caramenien, Anatolien, Griechenland, Morea, die Insel Cypern und all die Inseln des Archipels bis Xanthos mit inbegriffen.“ Dazu kam dann aber vor allem noch die große Fahrt nach Ost- und Westindien, Japan, Persien, Vorderindien. Der Handel der stolzen Ostindischen Kompagnie allein war von solchem Umfang, daß, wie man

ſagte, zwölfhundert Arbeitsleute in Amſterdam regelmäßig Arbeit beim Bauen und Ausrüſten ihrer Schiffe fanden, während in den Schlachthäuſern der Kompagnie jährlich wohl tauſend Ochſen geſchlachtet und eingeſalzen wurden, die ſie für ihre Indienfahrt nötig hatte.

„S'il y a du plaisir," ſo ſchrieb Descartes in jenen Tagen in einem Briefe aus Amſterdam, „a voir croître les fruits de nos vergers, pensez-vous qu'il n'y en ait pas bien autant à voir venir ici des vaisseaux qui nous apportent abondamment tout ce que produisent les Indes et tout ce qu'il a de rare en Europe? Quel autre pays pourrait on choisir, au reste du monde, où toutes les commodités de la vie et toutes les curiosités qui peuvent être souhaitées soient si faciles à trouver qu'en celui ci?" Nach Neuem, Fremdartigem, Koſtbarem und Seltenem zu forſchen, was von ſelbſt ein hauptſächliches Element dieſes alles wagenden Handelsgeiſtes ausmacht, mußte den ruhelos unterſuchenden Sinn des Künſtlers reizen.

Was die koſtbaren Waren betrifft, die vor allem das Auge des prachtliebenden Künſtlers erfreuen konnten, ſo kann man kaum ſich welche denken, die nicht in Amſterdam ein- und ausgeführt wurden. Man fand da Atlas- und andere Seidenſtoffe, Brokat, Gold- und Silbertuch, perſiſche Teppiche, Marmor, rote Korallen, Perlen, Diamanten und andere Edelſteine, venezianiſche, brabanter und vlämiſche Spitzen, koſtbare Tuche, Damaſt, Sammet, Plüſch, Mouſſeline, Batiſt, Kriſtal, venezianiſches Glas, Rauch- und Pelzwerk, Juchtenleder, japaniſche Lackarbeiten, chineſiſches und anderes Porzellan, alles in reicher Auswahl. Schätze, die einem leidenſchaftlichen Sammler wie Rembrandt den Mund wäſſerig machen konnten.

Von der Schönheit der damaligen Stadt ſelbſt können wir uns eine Vorſtellung machen, wenn wir erwägen, daß Amſterdam trotz einer jahrelang ſyſtematiſch fortgeſetzten Verunſtaltung ſeines Stadtbildes ſelbſt jetzt noch eine Stadt iſt, die in ihrem großartig intimen Charakter kaum ihresgleichen findet.

Fragt man nach den Malern, die Amſterdam zur Zeit, als Rembrandt dort ſeinen feſten Wohnſitz nimmt, beherbergte: ſein Lehrer Laſtman kränkelte ſchon, während der ihm geiſtesverwandte Jan Pynas gerade geſtorben war. Nicht ohne Bedeutung war Claes Cornelisz. Moeyaert, der auch Italien beſucht hatte, Porträts, hiſtoriſche und Genrebilder malte, und ſich ſpäter dem Einfluß ſeines jüngeren Kunſtbruders nicht entziehen ſollte. Die begabteſten unter den Malern, die im ſiebzehnten Jahrhundert den Ruhm der Amſterdamer Schule ausmachen ſollten, waren übrigens meiſtenteils noch nicht tätig. Doch wohnten dort eine Anzahl, deren Anſehen nicht zu unterſchätzen iſt.

Der ſcharfe Averkamp und ſein Geiſtesverwandter Arent Arentz Cabel malten dort ihre hellen kleinen Winterſtücke. Gillis d'Hondecoeter arbeitete noch an ſeinen ſauberen und detaillierten Landſchaftsbildern. Man kann wohl annehmen, daß der von Rembrandt verehrte Hercules Seghers dort noch ſeine ſtolzen Konzeptionen radierte und malte, der ungewöhnliche, obſchon damals ſich noch nicht mit Malen beſchäftigende Pieter Stalpert lebte noch, und Aert van der Neer wohnte vielleicht ſchon dort.

Von Seemalern konnte Amſterdam — Simon de Vlieger ſollte erſt ſpäter dort landen — auf einen Abraham de Verwer, Claes Claesz. Wou und Porcellis' Schwager Hendrik van d'Anthoniſſen weiſen. Was die Genremaler betrifft, ſo hatte der geniale Adriaen Brouwer ſicher einige Zeit in der Stadt verweilt, wo man ſich ſeiner wohl noch erinnerte. Pieter Quaſt arbeitete dort in ſeiner Richtung. Pieter Codde produzierte da ſeine Geſellſchaftsſtückchen, die ſein Schüler Willem Cornelisz. Duyſter noch übertraf. Sein Schwager war der eigenartige und verdienſtvolle Symon Kick. Der vielſeitige Pieter Potter, den wir ſchon unter den Leidener Vanitasmalern nannten, war gerade in Amſterdam angekommen.

Aber beſonders für die Porträtmaler war Amſterdam der angewieſene Platz. Die Stadt war reich an Wohltätigkeitsanſtalten, deren Vorſtände begierig waren, ſich ver-

ewigen zu laſſen. In keiner anderen Stadt ſpielten die Schützen eine ſo große Rolle, und gern wurden ſie miteinander für ihre Schützenſäle auf die Leinwand gebracht. Aber außerdem wollten die reichen weltbeherrſchenden Kaufleute ſelbſt, die, obſchon ſie im täglichen Leben einen einfachen Stil liebten, doch auf ihre Weiſe Wert legten auf das Repräſentative und einem gewiſſen weicheren Luxus keineswegs fremd geblieben waren, für ſich und die Ihrigen ihr Bildnis gemalt ſehen.

Van der Helſt war zu jenem Zeitpunkte noch damit beſchäftigt, ſein Handwerk, das er ſo vortrefflich beherrſchen ſollte, gründlich zu lernen. Ein gefeierter Bildnismaler war der kundige Nikolaes Eliasz. Pickenoy, der Maler einer Menge Regenten- und Schützenbilder. Thomas de Keyſer hatte einen noch volleren kräftigeren Griff. Mit ſeinen ebenſo verſtändigen wie ſaftigen Porträts gehört er zu den wackerſten Meiſtern des ſiebzehnten Jahrhunderts. Seine Kunſt war es vor allem, welcher Rembrandt als Porträtmaler in den erſten Jahren folgen ſollte.

Auf Houbrakens nicht ganz ſichere Autorität hin nimmt man an, daß unſer Meiſter, in Amſterdam gelandet, „ein Packhaus auf der Blumgraft“ mietete. Dort muß er indeſſen nur ſeine Malerwerkſtatt gehabt haben, denn tatſächlich hielt er ſeinen Einzug bei dem damals etwa fünfundvierzigjährigen Maler und Kunſthändler Hendrick van Uylenburch, mit welchem er bereits von Leiden her in Verbindung geſtanden hatte. Man kennt einen Schuldſchein von Uylenburch zugunſten Rembrandts über einen Betrag von 1000 Gulden, „urſächlich gelehnten Geldes von dem vorgenannten Hendr. van Ulenburch von dem vorgenannten Rembrandt zu ſeiner Zufriedenheit empfangen.“ Er iſt vom 20. Juni 1631 datiert und erwähnt Rembrandt als noch „zu Leiden wohnhaft.“ Es kann nicht lange danach geweſen ſein, daß er in der Tat nach Amſterdam verzog. Die „Anatomie“ wurde im Februar 1632 begonnen, und doch ſicher muß für dieſe komplizierte Arbeit der Maler in der Hauptſtadt gewohnt haben. Am 26. Juli 1632 jedenfalls „logierte“ — und man wird

dies wohl als zu Hauſe wohnen auffaſſen müſſen, — Rembrandt „im Hauſe von Meiſter Heyndrick Ulenburch, Maler, auf der Breeſtraet an der St. Anthonisſchleuſe," alſo nicht weit von der Stelle, wo er ſieben Jahre ſpäter ein eigenes Haus kaufen ſollte.

Wie man ſich nun dieſes Wohnen denken muß, bleibt unſicher. Bode nimmt an, daß er ſeine eigene Wirtſchaft hatte, und daß ſeine jüngere Schweſter Lysbeth ſie ihm führte. Und zwar vor allem aus dem Grunde, weil in dieſer erſten Amſterdamer Zeit in Rembrandts Werk vielfach ein junges blondes Mädchen vorkommt, das wohl einige Ähnlichkeit mit den Zügen des Malers aufweiſt. Das beſonders bei jüngeren Malern häufig zutreffende chacun fait son portrait läßt er dabei nicht gelten, und den bemerkenswerten Umſtand, daß unter den gemalten Bruſtbildern dieſes jungen Mädchens einige ſind, bei welchen wieder Verwandtſchaft mit den Zügen ſeiner ſpäteren Frau, ſeines Hausherrn eigener Baſe, zu bemerken iſt, ſo daß man hier möglicherweiſe mit einem anderen Mädchen der Familie Uylenburch zu tun hat, zieht Bode nicht in Betracht. Überdies würde man nach dem Bruſtbild, das dem Fürſten von Lichtenſtein gehört, welches dieſes Mädchen darſtellt, ihr Alter um das Jahr 1632 kaum höher als ſechzehn Jahre ſchätzen: ſorgliche Eltern aber pflegen ihren Söhnen, die auf eigenen Füßen zu ſtehen beginnen, keine Schweſtern dieſes Alters zur Stütze mitzugeben. Doch ob nun dieſes anmutige Mädchen, das erſte junge weibliche Weſen, das er mit ſeinen Perlen, Juwelen, Stickereien, Spitzen und goldenen Ketten ſchmückte, ſeine Schweſter war oder nicht, ſo viel ſteht feſt, daß er nach dieſem Lieblingsmodell ganz beſondere Sachen gemalt hat. Das jugendlich Blanke bot ihm eine Augenweide, die er mit edler Schüchternheit genoß. Schön malte er ihre Sammetaugen, ihren fein geſchwungenen Mund, aber beſonders das zart aus der reinen Stirn Herauswachſende des blonden Haares. Man fühlt in dieſen Bruſtbildern das Hellblühende des Kindes, während ſie zugleich die vollere Reife des jungen Weibes bereits verheißen.

Ein gutes Beiſpiel ſeiner beſtellten Porträts aus dieſer Übergangszeit, die von ſelbſt hinter jenen Bruſtbildern einigermaßen zurückſtehen, iſt das Porträt des zierlich herausgeſchmückten Nikolaes Ruts, bei J. Pierpont Morgan. Es iſt ein frappantes Bildnis, das, ohne bei längerem Anſchauen mehr Tiefe zu offenbaren, eine beinahe übermütige Geſchicktheit zu ſorgfältiger Ausführung zeigt. Eine Arbeit nach weniger merkbarem Rezept bietet die gleichzeitige Malerei aus der Petersburger Eremitage jenes Mannes mit der Feder in der Hand, in welchem Waagen zu Unrecht den Schönſchreiber Coppenol hat erblicken wollen. Es iſt appetitlich in der Farbe und greifbarer im Modell als die meiſten ſeiner Porträts dieſer Zeit. Die Partie um das Buch, die etwas knolligen Hände, die Halskrauſe, — das iſt alles prächtig, frei und voll gemalt, und ſchwerlich läßt ſich für einen Künſtler vollendetere Arbeit als dieſe denken, um ſich damit als Porträtiſt in Amſterdam einzuführen.

Nicht weniger anziehend iſt indeſſen das Porträt von Maerten Looten aus dem folgenden Jahre, Colonel Holford gehörig. In ſeiner Malweiſe offenbaren ſich neue Feinheiten, aber er bleibt darunter doch zurückhaltend. Wäre Rembrandt im Alter von ſechsundzwanzig Jahren geſtorben, ſo würden wir von dem großen Wundertäter ungefähr nichts beſitzen. Doch würde man ſeiner als eines der wahrhaft vornehmſten unter den holländiſchen Porträtiſten gedenken dürfen, um ſolcher Bildniſſe willen wie dieſes. Im ſelben Geiſte und beſonders vollendet iſt die neununddreißigjährige Frau der Kollektion Hage zu Nivaa in Dänemark, gleichfalls aus dem Jahre 1632, die ausſieht, als ſei ſie von einem innigeren und tiefer gebildeten de Keyſer gemalt worden. Und eine ſehr charakteriſtiſche Probe dieſer Art iſt auch der ſo fließend und ſchmeichelnd geknetete Schreibmeiſter Coppenol zu Kaſſel. Selten wurde in ſo ſchmelzendem Vortrag ſolch eine Lebenskraft ausgedrückt.

All dieſe Eigenſchaften ſchiebenden Umſchreibens aus ſammetener Kernigkeit, von feinfühlender Charakteriſtik und ſchier eleganter Tonbegleitung, von geſchmackvollem Verzicht

und leuchtendem Offenbaren faßte er im ſelben Jahre zu einem dramatiſierten Gemeinſchaftsporträt von acht um eine Leiche gruppierter Doktoren zuſammen, — in der „Anatomie“ von Profeſſor Tulp im Mauritshuis. Darin hat er, auf vertiefterem Studium, auf weiterer Gefühlsbewegtheit und ſeltenem Begreifen fußend, eine beſtehende Tradition, die viel Bemerkenswertes und wenig Schönes hervorgebracht hatte, plötzlich zu etwas Ungewöhnlichem emporgehoben, um aus einer verwirrenden Aufgabe ein Eindruck erweckendes und trotz all ſeiner Mängel harmoniſches Bild herzuſtellen. Indem das einfache Schauſpiel einer Anzahl Anatomen, die ſich mit der Sektion einer Leiche beſchäftigen, hier zu einem feierlichen und feſſelnden Ereignis umgedichtet wurde, kann man darin nur einen Grundzug von Rembrandts Kunſt ſelbſt erkennen, die in ihrem Weſen wohl nie etwas anderes tat, als das Alltägliche, für andere Unbedeutende in die Sphäre des Geheimnisvollen zu tauchen und es ſo zu einer Erſcheinung höherer Ordnung zu verherrlichen.

Ungefähr um 1632 und 33 beſchäftigte ſich Rembrandt in Radierung und Malerei auch mehr mit mythologiſchen Gegenſtänden. „Diana im Bade“ heißt eine ſowohl radierte wie gemalte Nacktfigur, die ſchon von 1631 datiert, und die in Wirklichkeit nicht viel anderes zeigt, als eine beſonders ſtark auf die lebendigen Formen eingehende Studie einer, in ungezwungener Haltung poſierenden Frauengeſtalt. Vielleicht waren die Bilder aus Ovidius, die er für einen Amſterdamer Magiſtrat auf die Wand gemalt haben ſoll, auch aus dieſer Zeit. „Danaë und Jupiter“ heißt eine Radierung aus demſelben Jahre 1631, „Minerva“, „Andromeda am Felſen“, „Der Raub der Proſerpina“ und „Der Raub der Europa“ ſind die Darſtellungen, welche er nun weiter malt. Bemerkenswert iſt es, welche nicht antike Heftigkeit der Gemütsbewegung er ſolchen verwickelten Kompoſitionen wie dieſen beiden letzten verleiht. Und nicht minder bemerkenswert, wie dieſe ſelben Stücke auch kunſtvoll durchgeführt und in den Unterteilen ziſeliert ſind, als ob der Maler beſonders in dem verfeinert Koſtbaren ſchwelgte. In

den Hintergründen beginnt dann ſchon ſeine eigenartige Auffaſſung der dramatiſchen Landſchaft durchzubrechen. Was das Andromedabildchen anlangt (Mauritshuis, Eigentum Dr. Bredius'), ſo hat vielleicht niemals ein Maler durch geſchmeidiges Kneten des lebendigen Farbenemails feinere Kernigkeit des Tons erreicht als Rembrandt in dieſem kleinen Juwel, in dem wir wohl das reinſte Stück Nacktheit bewundern dürfen, das er in ſeinen jungen Jahren geſchaffen hat.

Aber Porträtbeſtellungen nehmen ihn doch vor allem in Beſchlag. Aus dem Jahre des Entſtehens der „Anatomie" allein ſind uns noch etwa zwanzig beſtellte Porträts bewahrt geblieben, und wie viele gingen vielleicht noch verloren! Es ſind Männer und Frauen, manchmal beide zuſammen auf einer Leinwand, ein einzelnes Mal auch der Mann in ganzer Geſtalt mit ſeinem Söhnchen, die Frau ebenſo mit ihrem Töchterchen, als zwei Gegenſtücke gemalt. Beinahe alle werden in etwas repräſentativer Haltung, den Beſchauer mit durchdringendem Blicke betrachtend, dargeſtellt. Manchmal ſind die Gebärden ſo lebhaft demonſtrierend, daß man von etwas zu Unruhigem ſprechen möchte, wenn nicht das totale Gleichgewicht doch ſo ausnehmend bewahrt wäre. Von ſtarken, ſogenannten Rembrandtſchen Effekten iſt jetzt wenig die Rede. Die Malerei iſt gleichmäßig. Die Figuren atmen im hellen Lichte. Sie ſtehen deutlich darauf, möchte man ſagen. Den Spitzenkragen und Krauſen, den Mänteln, Wämſern, Kleidern und weißen Hauben widerfährt alles Recht. Es befinden ſich unter dieſen Bildern ſolche, die vor der Anmut eines van Dyck kaum zurückzutreten brauchen. Was Nicolaes Eliasz., de Keyſer, Sandvoort, Moreelſe getan hatten, wurde mit Entſchiedenheit fortgeſetzt, — aber Rembrandt beſiegte ſeine holländiſchen Vorgänger alleſamt mit ihren eigenen Waffen. Ihre kundige Porträtkunſt wurde durch ihn zu etwas Magiſtralerem und Durchdringenderem emporgeführt.

Wir wollen nur einige Beiſpiele näher andeuten. Das Porträt des Dichter-Schmieds Jan Harmensz. Krul zu Kaſſel ſtrebt nach mehr Individualiſierung, aber bietet etwas we-

niger Vollkommeneres als die Köpfe der Anatomie. Margareta van Bilderbeecq in Frankfurt ist ein Beispiel unendlich freierer, leichterer, fließenderer Malerei. Aber in diesem gesunden Konterfei verrät sich eher ein vollblütiger und equilibrierter Maler als der einzig dastehende Menschenspürer. Das Porträt eines „Jungen Mannes" in der National Gallery zu Dublin, mit fragenden Augen im indolenten Antlitz, ist von entschieden pikanterer Psychologie und das noch besonders bei einer nicht weniger appetitlichen Malerei. Das „Porträt eines jungen Mannes, der sich von seinem Stuhle erhebt", bei Graf Pourtalès zu Paris, erinnert wieder speziell an einen verfeinerten de Keyser. Es liegt etwas Affektiertes in diesem dandyartigen Kopfe und die Bewegung ist fast zu momentan, aber die Darstellung ist doch auffallend vollendet und angenehm. Das vermutliche Pendant bei Lord Leconsfield ist von größerer Tiefe und von bewundernswerter Vornehmheit! Prachtvoll kühl blickt die junge Frau uns aus diesen en-face-Augen an. Das Ganze ist von einer herausfordernd verlockenden Stattlichkeit. Die Gattin van Maerten Daey (bei Baron Gustav Rothschild zu Paris) geht in dieser Richtung fast noch weiter. Die in ganzer Gestalt gemalte schöne Frau ist von zurückhaltender Grazie, die bei vielleicht mehr Tiefe der van Dyckschen gleichkommt. Großen Rufes erfreut sich das Porträt des „Schiffsbaumeisters und seiner Frau" im Buckingham-Palast, und sicher ist die Darstellung nicht konventionell. Aber auch hier ist die Bewegung beinahe zu plötzlich. Es bleibt etwas Genrehaftes an diesem tüchtigen Bilde, wobei der Kopf des Mannes wenig genießbar und an der Grenze des Maskenhaften, dagegen der Kopf der runden dienstfertigen Frau eigenartig von gutmütigem Ausdruck ist. Die dreiundachtzigjährige „Alte Frau" in der National Gallery mit dem sanftgewölbten, vielerfahrenen, geduldigen Gesicht kann schließlich wohl als eins der schönsten und sprechendsten Porträts jener Periode gelten. Die Radierung des arminianschen Pfarrers Jan Uytenbogaert, die so voll leuchtender Würde ist, das ruhevolle Radierporträt des jüdischen Doktors

Menaſſe ben Israël und der herrliche kleine Stich des „Nachdenkenden jungen Mannes“ ſind wohl kaum als Arbeit auf Beſtellung anzuſehen.

Viel weniger ſcheint in all dieſem von einem Sichfügen nach irgend welcher Modevorſchrift die Rede zu ſein, als von einem Aufſuchen der eigenartigen Schwierigkeiten, von ſtrenger Übung und Selbſtzucht, von geduldigem Ergründen der Anforderungen des Faches. Seine eigene ſchmelzende, an Manier grenzende Art wollte er ohne Zweifel überwinden. Er tritt ſeinem Modell mit Reſpekt gegenüber, er bläht ſich nicht auf, um die Natur zu übertrumpfen, ſondern in treuherziger Hingabe ſieht man ihn alles Paradieren vermeiden. Nur auf der Baſis ſolch demütigen Anſchauens kann eine tiefere pſychologiſche Verdolmetſchung ſich entwickeln. Man kann der Meinung ſein, daß Rembrandt in dieſer breiten Reihe ſehr poſitiver Porträts doch wenig ſo Magiſches gegeben hat, wie es einige Werke ſeiner Leidener Zeit ſchon deutlich ankündigten; ſicher iſt, daß ſeine ſpätere wunderbare Entfaltung kaum denkbar wäre, ohne dieſen Kampf mit ſo vielen ihm geſtellten Aufgaben, ohne dieſe Periode ſteten, ſachlichen, ſtählenden Studiums.

Neben all dieſen im Auftrage gemalten Porträts entſtanden indeſſen außer den mythologiſchen Stücken, die wir ſchon nannten, auch eine Anzahl Bilder religiöſer Vorwürfe in kleinerem Format. Mit dem „Barmherzigen Samariter“ im Wallace-Muſeum zu London, das im Spiegelbild, leicht verändert und lebendiger, auch radiert wurde, möglicherweiſe unter Mitwirkung von Schülern und ſicherlich weniger harmoniſch, — mit dieſer feſſelnden kleinen Malerei, die ſchon ſo ſehr das äußerlich Zurſchauſtellende überragt, werden ſeine vielen herrlichen Wiedergaben dieſes Gleichniſſes auf glückliche Art eingeleitet. Das ſchon von Houbraken um ſeiner Ausführlichkeit willen geprieſene ſogenannte „Petrusſchiffchen“ bei Lord Clinton Hope iſt vielleicht nicht das ſchönſte dieſer Art ſubtiler Bildchen. Die beiden „Philoſophen“ aus dem Louvre ſind von viel intimerem Gehalt und erſcheinen wie eine mehr vertiefte und

zarte Fortsetzung von Aposteldarstellungen aus seiner allererſten Zeit. Seltsam ist es, daß diese sauberen Bildchen ungefähr zur gleichen Zeit mit einer zwar in vieler Hinsicht ausdrucksvollen, aber doch etwas stark theatralischen Radierung entstanden, wie es die populär gewordene „Auferweckung des Lazarus“ ist. Der noch müde, aus dem Todesschlaf erwachende Lazarus selbst ist wohl das Beste in dieser Komposition, aber das Mienenspiel der Umgebung ist etwas allzu barok beweglich und in der Eindruck erweckenden Christusfigur liegt mehr von einem rhetorischen Zauberer, der eine verblüffende Vorstellung gibt, als von jenem Heiland, den Rembrandt selbst später so oft in rein rührender Gestalt auf die Leinwand bringen sollte. Und doch, mag man in dieser Radierung eine gewisse Mitarbeit von Schülern annehmen, so muß dennoch die Komposition entschieden dem Meister und sonst niemand anders zugeschrieben bleiben. Auch auf den kleinen Radierungen „Christus und die Samariterin“, „Christus in Emmaus“ und der „Zinsgroschen“ schadet das allzu Lebhafte in Jesus Haltung der Intimität.

Die zwei frühesten aus der Serie der Passionsstücke in München, welche Rembrandt durch Vermittelung des ihn so sehr bewundernden Constantin Huygens für Prinz Frederik Hendrik machte, die „Aufrichtung des Kreuzes“ und die „Kreuzabnahme“, datieren wahrscheinlich bald danach. Der Einfluß von Rubens macht sich in diesen ebenfalls zu pompösen und selbst etwas überschwenglichen Kompositionen auf nicht glückliche Weise geltend, während die Ausführung fatigiert erscheint, soweit man bei dem schlechten Zustand, worin sich diese Stücke befinden, darüber urteilen kann. Unendlich höher als dies alles steht die wahrscheinlich ganz für sich selbst in einer köstlichen Gefühlsergießung gemalte Grablegung Christi im Universitätsmuseum zu Glasgow: eine prachtvoll lebendige Grisaille, worin vor allem das leidvolle Liegen des toten Körpers in dem verzogenen Laken unvergeßlich schön ist.

In dieser vorzugsweise fruchtbaren Zeit, in welcher der Kunsthandel zweifellos gierig nach dem Werk seiner

Hände ausſchaute, malte Rembrandt eine Menge Studienköpfe, darunter ſchöne Proben empfindungsvoller fließender Pinſelführung. Nicht ganz ſo genießbar ſind unter dieſen Studien einige orientaliſche Typen, die man nach Bode für Südſlaven oder Armenier wird halten müſſen, und die den Turban auf dem Haupte und den Brokatmantel um die Schultern, einen ziemlich pompös herausfordernden Eindruck machen. Die Münchener Pinakothek bietet ein Beiſpiel davon, in dem die barocken Neigungen, die eine Zeitlang in Rembrandts Werk zum Vorſchein kommen ſollten, unerfreulich typiert ſind.

Wie wir geſehen haben, hielt Rembrandt ſeinen Einzug bei ſeiner Überſiedelung nach Amſterdam bei dem Kunſthändler Hendrick van Uylenburch. In deſſen Hauſe lernte er wahrſcheinlich wenig ſpäter eine Baſe Hendricks kennen, die 1612 zu Leeuwarden geborene Saskia van Uylenburch, die ihre Eltern ſchon früh verloren hatte. Ihr Vater, Rombertus van Uylenburch, Hendricks Onkel, war Bürgermeiſter von Leeuwarden geweſen und hatte in der Politik ſeiner Provinz eine achtenswerte Rolle geſpielt. Er ſaß im Jahre 1584 gerade als Abgeſandter von Leeuwarden mit Prinz Wilhelm I. an der Tafel, als dieſer abgerufen und ermordet wurde. Als er 1624, fünf Jahre nach dem Tode ſeiner Frau Sjukje Oſinga ſtarb, hinterließ er neun Kinder. Zwei Söhne waren Advokaten, ein dritter Offizier; von ſeinen Töchtern verheiratete ſich Antje mit Johannes Maccovius, Profeſſor der Theologie zu Franeker, Hiskje mit Gerrit van Loo, Sekretär der Gemeinde Het Bildt, Titia mit dem Komiſſar François Coopal zu Vliſſingen, Jeltje mit Doede van Ockama (die indeſſen ſchon zur Zeit, da Rembrandt Saskia kennen lernte, verwitwet war), Hendrikje mit dem Hiſtorien- und Porträtmaler Wybrand de Geeſt: ein geſchickter und gefeierter Künſtler, der zu Rom, wo er eine Zeitlang geweilt hatte, den Beinamen, „der frieſiſche Adler“ erworben hatte, und der beſonders durch Porträts der frieſiſchen Naſſaus bekannt geblieben iſt.

Dürfen wir der Unterſchrift einer kleinen Prachtzeichnung,

die im Berliner Kupferſtichkabinett aufbewahrt wird, vertrauen, dann fand Rembrandts Verlobung mit dem jüngſten Kinde jener Ehe, der anmutigen Saskia, im Juni 1633 ſtatt.

„Dieſes iſt nach meiner Hausfrau conterfeyt, als ſie 21 Jahre alt war den dritten Tag, daß wir getraut waren den 8 Junius 1633,“

ſo lautete die Notiz. Die Ausdrücke Hausfrau und getraut werden als Verlobte und verlobt gelten müſſen, wie das im 17. Jahrhundert nicht ungebräuchlich war, und das angegebene Alter von 21 Jahren muß als ein kleiner Irrtum angeſehen werden, da Saskia am 10. Juni 1634 auch 21 Jahre alt genannt wird, und ſie am 2. Auguſt 1612 getauft war.

Offenbar blieb Saskia nicht während der ganzen Zeit ihrer Verlobung, die ungefähr ein Jahr dauerte, in Amſterdam. Gegen Ende 1633 wenigſtens weilte ſie zu Franeker bei ihrer Schweſter Antje, die im November dieſes Jahres ſtarb. Das Aufgebot der Trauung „bei den Herren Kommiſſariſſen der Eheangelegenheiten“ geſchah zu Amſterdam. Im Extraordinaris Trouwregiſter daſelbſt hat man folgendes gefunden:

„Den 10. Juni 1634 erſchienen vor den Kommiſſariſſen Outgert Pietersz. Spiegel und Luycas Jacobsz. Rotgans, Rembrant Harmansz. van Rijn, aus Leiden, alt 26 Jahre, wohnhaft auf der Breſtraße, deſſen Mutter in dieſe Heirat konſentieren wird, und Saskia v. Uylenburgh aus Lewarden, alt 21, wohnhaft zu Bilt auf St. Annenkerck, für welche Perſon erſchienen iſt Jan Cornelis, Pfarrer, als Vetter der vorgenannten Saskia, mit der Zuſage für das dritte Aufgebot die geſetzliche Einzeichnung der vorgenannten Saskia einzubringen.“

Den 14. Juni gab Rembrandts Mutter, mittels notarieller Urkunde, zu Leiden ihren „freiwilligen Konſent“ und bei Obenſtehendem findet man dann auch, offenbar etwas ſpäter, am Rande angezeichnet:

„Der Mutter Konſent iſt richtig eingegangen, laut notarieller Urkunde."

Saskia hatte ſich beim Aufgebot durch den Pfarrer Jan Cornelis Sylvius vertreten laſſen, der mit ihrer Baſe Aaltje van Uylenburch verheiratet war, und deſſen Bild Rembrandt in demſelben Jahre radierte. Sie ſelbſt war in Friesland geblieben, wo die Heirat bald darauf vollzogen wurde. Im Kirchenbuch der Reformierten Gemeinde der Sankt-Anna-Parochie findet man folgende Notiz:

„Anno 1634 den 22. Juni ſind durch die Trauung verbunden Rembrant Hermens van Rhyn, zu Amſterdam wohnhaft, und Saskia van Ulenborgh, jetzt zu Franeker wohnhaft."

Das junge Paar nahm in Amſterdam abermals bei Vetter Hendrick van Uylenburch ſeinen Einzug. Im Juli finden wir Rembrandt, es iſt nicht erſichtlich aus welchem Grunde, vielleicht ganz vorübergehend, in Rotterdam, wo er eine Urkunde aufſetzen läßt, durch welche ſeinem Schwager Gerrit van Loo Vollmacht gegeben wird, gewiſſe pekuniäre Intereſſen Saskias für ſie wahrzunehmen. Ihr Vermögen ſcheint nicht unanſehnlich geweſen zu ſein. Hatte dieſe finanziell günſtige Lage Einfluß auf Rembrandts Kunſt? Bode iſt der Meinung, daß er ſeit ſeiner Verheiratung weniger Aufträge für Porträts annahm und ſich mehr nach eigenem Gefallen anderer Arbeit widmete. Jedenfalls malte er jetzt zahlreiche, mehr oder weniger erdichtete Porträts von Saskia ſelbſt. Schon vom Jahre 1632, alſo vor ihrer Verlobung, datiert ein Profilporträt, das Ähnlichkeit mit Saskia zeigt (bei Mad. André-Jacquemart in Paris). Es iſt ſchön, zurückhaltend im Ausdruck, kühl, von vornehmerer Tonſkala und hat etwas von der feierlichen Ruhe der allerſchönſten Leiſtungen. In dem bekannten, ſo zart ausgeführten Profilporträt von Saskia in Kaſſel, vermutlich aus dem folgenden Jahr, und wo ſie mit federgeſchmücktem, rotſamtenen Hut und einem Rosmarinzweiglein als bräutliches Symbol in der Hand abgebildet iſt, hat Rembrandt

mit erfindungsreichem Kunſtgeſchmack die (nach der Berliner Zeichnung) von Natur etwas gedrungene Geſtalt ſchlanker gemacht und der lieben Erſcheinung auch durch den ungewöhnlichen Faltenwurf des Mantels und die herabhängenden weiten ſeidenen Ärmel ein Etwas verliehen, das an eine Hindin erinnert. Während das Haar höher aufgenommen wurde, der Hut von hinten ſchelmiſch in die Höhe wippt und die weiße Feder eine Erheiterung markiert, ſind die Schultern mehr nach uns gewendet, wodurch das vorausgeſtreckte Profilköpfchen ſich pikanter, der Hals ſich ſchlanker zeigt. Auch iſt der Geſichtsausdruck geiſtiger, gedankenvoller, wärmer, eigenartiger. Wenn wir an Rembrandt denken, ſein Lieben, ſeinen Traum von Übermut, an ſein allzu kurzes Glück, dann iſt es dieſes Bild, das vor unſerem Geiſte erſcheint. Die ganze Poeſie, die der Name Saskia in unſerer Vorſtellung wachruft, wird durch dies bezaubernde Bild getragen. Es geht eine Zaubermacht davon aus, auch auf die Menge, welche mit der von Botticellis Schönen, del Sartos jugendlichen Müttern und der Madonna Siſtina ſchier auf einer Stufe ſteht.

Wir finden Saskia jetzt im Jahre vor ihrer Verheiratung und die erſten darauffolgenden Jahre, wiederholt in wechſelnder Stellung, wechſelnder Haartracht, wechſelnder Kleidung und wechſelndem Ausdruck von Rembrandt porträtiert.

„. . . . chaquefois
ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre.“ —

In Dresden lacht ſie uns in einem mehr oder minder genrehaften Bilde unter dem Schatten ihres ſchief ſitzenden Hutes vertraulich zu. Sanfter lächelnd finden wir ſie bei Lord Elgin auf Broom Hall, in einem ebenfalls 1633 datierten Bilde. Auf einer kleinen Radierung aus dem erſten Jahr ihrer Ehe ſehen wir ſie in der reichen Tracht einer jungen Patrizierin. Holder ſieht ſie zwei Jahre ſpäter auf dem bekannten Bildchen aus, wo ſie mit ihrem Manne bei Tiſche ſitzt. Ihr Profilbild bei Mrs. Samuel Joſeph in London (1635)

gibt einen weniger heiteren Ausdruck wieder, aber man wird dieſes Stück wohl vor allem als eine ſchöne Koſtüm- und Zieratſtudie anſehen müſſen. Ungefähr dasſelbe Koſtüm iſt auf einem anderen Bilde zu noch reicherer Pracht entfaltet. Vielleicht finden wir das beſte Porträt von Saskias lieblichem Antlitz auf dem großen Bilde in Dresden, wo das kleine Frauchen ihrem lachenden Manne auf dem Schoße ſitzt, und das Köpfchen nach uns umkehrt mit einem Ausdruck, als wollte ſie den Zuſchauer fragen, was er wohl von ſo großer Ausgelaſſenheit denken mag.

Während dieſes Dresdener Stück den Maler ſelbſt mit ſeinem lachenden Geſicht ganz beſonders genrehaft aufgefaßt zeigt, finden wir aus derſelben Periode eine große Anzahl nach ſeinem eigenen Geſicht gemalte Köpfe, die, mindeſtens was die Darſtellungsweiſe betrifft, mehr im Rahmen eines Porträts bleiben. Doch ſind auch die meiſten hiervon mehr für Studien nach ſeinen eigenen Weſenszügen, oder für Paraphraſen hierzu anzuſehen.

Das ovale Bruſtbild im Louvre aus dem Jahre 1633 gleicht mehr einem eigentlichen Bildnis; das andere freundlichere Ovalporträt an gleicher Stelle und aus derſelben Zeit, worauf er mit einem Barett dargeſtellt iſt, geht etwas mehr ins Genrehafte, — während ein drittes Ovalporträt noch in derſelben Sammlung, aber einige Jahre ſpäter datiert, dagegen einen Eindruck von wohl auf Zierlichkeit zugeſpitzter aber doch minder forcierter Naturtreue gibt. In einem nicht weniger anziehenden Selbſtporträt bei Captain Heywood-Lonsdale in London fällt es beſonders auf, wie der tief eindringende Künſtler ſich bisweilen erſichtlich darauf verlegte, flott zu malen.

Wieder mehr aufgeſchmückt ſind der pikante „Rembrandt als Offizier“ im Mauritshaus, das ähnlich koſtümierte, aber in gedämpfterem Tone gehaltene Bruſtbild im Wallace-Muſeum zu London, der ausſchauend vornüber gebückte „Rembrandt mit dem Helm“, in Kaſſel, und der kaum weniger militäriſch hergerichtete Kopf in Berlin, während auch das ſchwungvolle Selbſtporträt von 1634 im ſelben

Muſeum wohl einigermaßen als eine Traveſtie wird aufgefaßt werden müſſen. Das Porträt des Malers mit Mantel und Federbarett beim Fürſten von Liechtenſtein iſt recht wenig ſchlicht und kann als der Typus von Rembrandts manieriertem Modeſtil dieſer Tage gelten. Es ſteckt zu viel drin von jenem intereſſant Herausfordernden, das ein Übermaß ſchwungvoller Bravour und zu wenig innerliches Leben verdolmetſcht. Dieſe Arbeiten beweiſen alleſamt in erſter Linie, wie Rembrandt in dieſer erſten Amſterdamer Zeit allgemein gefeiert wurde, und wie groß die Nachfrage nach dieſer Art mehr oder weniger romantiſierender Porträts des ſchon weltberühmten Mannes war.

Staunenerregend bleibt es, wie Rembrandt in dieſer Periode, da das ſo anſpruchsvolle Porträtmalen ihn doch derart in Beſchlag nehmen mußte, trotzdem gleichzeitig Gelegenheit fand, ſo enorm viel Verſchiedenartiges von anderen Arbeiten zu liefern. Sicherlich wählte er ſich oft, wie er es ebenſo in Leiden ſchon getan hatte, Perſonen aus ſeinem Familienkreiſe zum Modell. Ein hübſcher kleiner Kerl mit rundem Geſicht und großen Augen von etwa acht Jahren wird 1633—34 verſchiedene Male, mit phantaſtiſcher Kleidung geſchmückt, von ihm gemalt. Ein als Offizier herausſtaffierter junger Mann und ſeine hübſche junge Frau, zwei Porträts aus der Liechtenſtein-Galerie in Wien, werden auch wohl zu ſeinem näheren Kreiſe gehört haben. Für ſeine, bei ſeinen Zeitgenoſſen mehr geſuchten als von uns goutierten, doch etwas plumparkadiſchen Darſtellungen der Flora hat wahrſcheinlich Saskia poſiert. Nichts von dem Friſierten dieſer Stücke hat die „Badende Suſanna“ aus dem Mauritshaus, in deren Geſichtszügen man ebenfalls Saskia zu erkennen meint. Das Nackte iſt hier in Bewegung und Modellierung von einer warmen ſchmeichelnden Lebensvollheit, ſo wie man ſie eigentlich aus den Werken keines anderen Malers kennt. In beinah noch höherem Maße iſt dies der Fall mit der großen ſogenannten Danaë von 1636 in Petersburg. In der pompöſen Holzſchnitzarbeit und dem üppigen Fall der ſchweren Gardinen kommt das Barock zu Worte. Auch

wird das große Licht überall noch umgeben durch ein launiges Spiel maleriſcher Schatten. Aber es ſind ſchöne durchfunkelt-bronzefarbige blonde Schatten, die auf den vollen Umriſſen zart zurückweichen vor dem überſtrahlenden Gold. Und ſo groß iſt die warme Reifheit dieſer ſacht phoſphoreszierenden Figur, daß das Werk um die Wette als eine der herrlichſten Nacktmalereien geprieſen wird, die die Welt kennt.

Wenn hierbei ſeine eigentlichen Porträts ausgeſondert werden, könnte man ſagen, daß Rembrandts Kunſt jener Tage vielleicht glücklicher war im Auskleiden als im Ankleiden. Ging er ans Koſtümieren, dann hielt ihn ſeine Neigung zu dem gequält Pompöſen allzuſehr gefangen. Daß er ſeine Frauen arkadiſch oder orientaliſch verkleidet, ſahen wir ſchon. Malt er männliche Perſonen, ſo werden ſie, wenn ſie nicht wieder als einigermaßen ſchauſpielermäßige Kriegsleute erſcheinen, am liebſten als Rabbiner, Hoheprieſter oder Propheten phantaſtiſch angekleidet, mit Mütze oder Turban auf dem Kopfe, im weit herabhängenden Mantel und in goldener Zierat auf der Bruſt. Der berühmte „Rabbiner mit weißem Turban“ (1635, beim Herzog von Devonſhire), der von einer ſo reifen und kräftigen Ausführlichkeit iſt, kann als eine der vollkommenſten Proben dieſer doch allezeit etwas herausfordernd manierierten Malereien gelten.

Aber auch dann, wenn er verwickeltere Szenerien unbekleideter Figuren zuſammenſtellt, wird die ungewöhnliche Fähigkeit ungeſtümen Dramatiſierens noch nicht zu größerer Harmonie vertieft.

Eine eigentümliche Kompoſition mit kleinen Nacktfiguren in eigenartiger Aktion, die „Auffindung Moſes“, und ein ſehr bemerkenswert größeres Bild von „Diana und Actaeon“, mit wohl etwa zwanzig ſich lebhaft gebärdenden nackten Frauen (1635), ſchließen ſich in den Grundzügen wohl an die mythologiſchen Stücke der vorhergegangenen Jahre an. Die kraſſe Realiſtik, die man beſonders in einigen Teilen dieſes letzten Bildes beobachten kann, wird noch durch diejenige des gleichzeitig lebensgroß gemalten „Raub des Ganymedes“

in Dresden übertroffen. Die überraſchende Erfindung, das draſtiſche Charakteriſieren und Ausdrücken der Bewegung, ſozuſagen mitten in der Bewegung ſelbſt, ſind hier von einer Stärke, bei welcher die Kühnheit der anderen gewalttätigen Entführung, des früheren „Raub der Proſerpina", ganz verbleicht. Es würde in der Tat ſchwierig ſein, in dieſer Art, die antike Welt wie in Momentaufnahmen zu verwirklichen, noch weiter zu gehen.

Bei dieſen und ähnlichen Werken des Meiſters hat Bode mit vollem Recht von einer Sturm- und Drangperiode in ſeiner Kunſt geſprochen. Sie kennzeichnen ſich durch eine gewiſſe barocke Kraftaufwendung, die erſt ſpäter tieferen Harmonien Platz machen ſollte.

Ohne Zweifel ſetzte er ſich bewußt und einigermaßen demonſtrativ gegen angenommene Kunſtregeln zur Wehr. Er ſcheute ſich nicht, erzählt Sandrart, „wider unſere kunſt-Reglen, als die Anatomia und Maas der menſchlichen Gliedmaßen, wider die Perſpektiva und den Nutzen der antiken Statuen, wider Raffaels Zeichenkunſt und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unſerer Profeſſion höchſtnötigen Akademien zu ſtreiten, und denenſelben zu widerſprechen, vorgebend, daß man ſich einig und allein an die Natur und keine andere Reglen binden ſolle." Wenn man ihm von den Antiken ſprach, wies er, wie de Piles mitteilt, auf ſeine alten Waffen, alten Inſtrumente, alten Kopfbedeckungen und alten bearbeiteten Stoffe, „et il disoit que c'étoit là ses Antiques". Rembrandt ſelbſt nennt in einem Briefe an Huygens, was ihn in dieſem ſtarken Reagieren gegen das Akademiſche deutlich beſchäftigte, das Beobachten der „natürlichſten Beweglichkeit". Er ſollte auf die Dauer weniger beweglich und mehr innerlich bewegt ſein.

Vier umfangreiche altteſtamentariſche Vorſtellungen, die zwiſchen 1634 und 1636 entſtanden, gehören noch im beſonderen zu den ſtark mimiſchen, mit Handlung überladenen Bildern. Es ſind „Abrahams Opfer" in St. Petersburg, „Simſon ſeinen Schwiegervater bedrohend" in Berlin, „Simſon durch die Philiſter gefeſſelt" in Frankfurt und „Das

Mene Tekel“ beim Earl of Derby. Während ſchon Conſtantin Huygens in dem reuevollen Judas gerühmt hatte, wie Rembrandt hier im kleinen Raum einen Effekt gab, wie man ihn in den größten Bildern anderer vergebens ſuchen wird, ſo ſind es hier lebensgroße und mehr als lebensgroße Figuren, die ſolche heftige Gemütsbewegungen auf nicht minder ungewöhnliche Weiſe ausdrücken. In den ungezwungenen Poſen, im Kolorit, in der Malerei und im allgemeinen in der ganzen dem Meiſter eigenen Beherrſchung des Stoffes iſt der Fortſchritt bedeutend. Doch während man in dem Leidener Jugendwerk ſchon an die Grenzen des Theatraliſchen denken mochte, werden die Grenzen hier in einer noch ausbündigeren Tragik wiederholt freimütig überſchritten. Was in „Abrahams Opfer“ zu geräuſchvoll iſt, fällt ſofort auf, wenn man die Kompoſition mit der prachtvollen Radierung vergleicht, die Rembrandt ſpäter von dieſem Vorwurf machen ſollte. Der drohende „Simſon“ in Berlin erinnert an einen Kirmesathleten. Bei unwiderleglich enormen Vorzügen fehlt dem Frankfurter „Simſon“ nicht viel zum Spektakelſtück. Bei dem „Mene Tekel“ kann das prächtige Stück eines Frauenleibes rechts nicht verhindern, daß in dem grotesken Belſazar rundweg zu viel Theaterlärm dargeſtellt wird.

Es iſt, als ſchlüge in ſolcher Kunſt ein ſpekulativer Übermut aus, der an den törichten Tulpenhandel erinnert, in dem man ſowohl in als um Amſterdam etwa zu derſelben Zeit extravagierte. Das Fieber einer glückſuchenden Wagehalſigkeit um ihn her fiel zuſammen mit einem Wagehalſigkeitsfieber auch in Rembrandts von Leben ſchier ausplatzender Kunſt.

Carl Neumann hat über die Malereien und Radierungen dieſer Art eine gute Bemerkung gemacht. Er weiſt darauf hin, wie Rembrandts Streben, gegen die akademiſche Poſe und die konventionelle Gebärde loszuziehen, ihn in dieſer Periode dazu bringt, den Ausdruck des Lebens vorzüglich im Plötzlichen, Tranſitoriſchen zu ſuchen. In der Luft ſchwebende und fallende Figuren und Gegenſtände kommen

nun in der Tat wiederholt in seinen Arbeiten vor. Der „Raub des Ganymed" ist in voller plötzlicher Flucht dargestellt. Auf dem Bilde „Abrahams Opfer", wo der Engel Gottes aus der Luft fällt, läßt der erschrockene Erzvater das Messer, das er schon zum töten bereit hielt, seinen Händen entgleiten. Es schwebt in diesem Bilde zwischen Himmel und Erde. In der schaurig bewegten Radierung der „Verkündigung an die Hirten" (1634) lassen diese, aus lauter Bestürzung vor dem glorreichen Himmelsbild, den Stab aus den Händen fallen. Auf gleiche Weise sieht man auf der ebenfalls treffenden Szene der „Eltern des Tobias mit dem Engel" (im Louvre), wo der keineswegs ätherische Himmelsbote frischweg in die Wolken hineinfliegt, der Hand der erschreckten alten Frau den Stock entgleiten. Auf dem Blatte vom „Verlorenen Sohn" ist beim stürmischen Herbeieilen des alten Vaters der Wanderstab von dem bußfertigen Sünder so plötzlich niedergeworfen, daß er beinahe von der Stufe herunterrollt. Die kleine Radierung „Joseph und die Frau des Potiphar" gibt die Bewegung so heftig wieder, daß die Decke von der Bettstatt hinabschleift. In der Radierung der „Aus dem Tempel getriebenen Goldwechsler" rollen von einem umgefallenen Tische die Goldstücke über den Boden hin und wird einer der Viehhändler von seinem scheu gewordenen Ochsen über den Boden geschleift. Auf dem „Mene Tekel" strömt der Wein aus einem durch den hastig sich emporrichtenden Belsazar umgestürzten Pokal, während die sich zur Seite beugende Frauenfigur den Inhalt ihres Bechers durch ihre schnelle Wendung ausgießt. Lauter Beispiele dieser antimonumentalen Momentenjagd, der durch eine nicht zu leugnende scharfe Beobachtung und krasse Erfindung gedient wurde, doch mit welcher Rembrandt noch allzu weit von seiner eigentlichen tieferen Künstlerart entfernt blieb.

Und dann, wie der junge Meister als psychologischer Maler ungemein an Kraft gewonnen hat, indem er sich in seinen mannigfaltigen Auftragporträts zu einer konkreten Formengebung zwang, so ist auch all dieses Kämpfen, in

der Richtung eines beinahe gewalttätigen Ausdruckes, ſpäter ein Nutzen für ſeine große Kunſt geworden. Wenn an und für ſich dieſe äußerlich zu bewegten Werke dem Freunde der Rembrandtſchen Kunſt nur bedingungsweiſe gefallen mögen, ſo bleibt es doch unanfechtbar, daß ſolch ein erſtaunlich eifriges Durchforſchen der menſchlichen Figur in ihren ungekannteſten Bewegungen bei erprobter Selbſtbeherrſchung ſchließlich zu ſeinem Vorteil dienen mußte. Wie ſehr es Rembrandt auch ſpäter gelingen ſollte, die geheimſten Regungen des menſchlichen Gemüts viel tiefer ergreifend zum Ausdruck zu bringen, ſo kann es uns doch nicht in Erſtaunen ſetzen, wenn die tiefgewurzelte Kraft dieſer reifſten Kunſt nicht auf ruhig alltäglichen Wegen erworben wurde.

Wie man über alle dieſe Arbeiten denken mag, von ungewöhnlich ſelbſtändigem Können zeugen ſie unzweifelhaft, und das Neue, das Kühne, das beinahe Verblüffende darin war ganz zweifellos geeignet, die Aufmerkſamkeit zu erregen, ja ſelbſt die Gemüter hinzureißen. Seine Kunſt wurde denn auch, wie Houbraken verſichert, „ſolchermaßen geachtet und geſucht, daß man ihn (wie das Sprichwort ſagt) bitten mußte und Geld noch dazu geben.“ Nicht allein jedoch fand Rembrandts Kunſt Teilnahme und Abſatz im Überfluß, auch ſeine Perſon und ſeine Lehre zogen die Aufmerkſamkeit in ungewöhnlichem Maße auf ſich. Das ſtolze Selbſtbewußtſein, das Huygens ſchon bei dem jungen Manne angedeutet hatte, trug ſicher noch dazu bei, den jetzt weit berühmten Künſtler zum Mittelpunkt eines Kreiſes von Nachfolgern werden zu laſſen.

Schon bald nachdem der junge Meiſter ſich in Amſterdam niedergelaſſen hatte, waren von allen Seiten die Schüler zu ihm gekommen. Zu den erſten gehörte wohl der Harlinger Jacob Adriaensz. Backer, der nur zwei oder drei Jahre jünger war als Rembrandt ſelbſt. Lange kann er übrigens nicht bei ihm geweſen ſein. Anders war es mit dem Dordrechter Ferdinand Bol, der wahrſcheinlich als ſechzehnjähriger Knabe, um 1632, zu ihm aufs Atelier kam, um

mehrere Jahre zu bleiben. Govert Flinck aus Cleve, der anfangs bei Lambert Jacobs in Leeuwarden, Backers erſtem Meiſter, gelernt hatte, und von da nach Amſterdam zu Rembrandt kam, war ein Jahr älter als Bol, und arbeitete 1636 bereits ſelbſtändig. Ungefähr zur ſelben Zeit oder etwas ſpäter war der Amſterdamer Goldſchmiedsſohn Gerbrand van den Eeckhout bei Rembrandt auf dem Atelier. Von ihm weiß man, daß er nicht allein länger als die oben Genannten dem Vorbild ſeines Meiſters getreu blieb, ſondern daß er auch perſönlich freundſchaftlichen Umgang mit ihm gepflogen hat. Ferner waren da noch die Amſterdamer Jan Victors, Leendert van Beyeren und Philips Koninck.

Durch Houbraken ſind wir ein wenig darüber unterrichtet, wie es ſich mit dieſen Schülern verhielt. Von Rembrandts Überſiedelung nach Amſterdam erzählend, ſagt er: „Als er dort war, floß ihm die Arbeit von allen Seiten zu, wie auch eine Menge Schüler, zu welchem Ende er ein Packhaus mietete auf der Blumengracht, wo ſeine Schüler jeder für ſich einen Raum, entweder durch Papier oder Leinwand abgeteilt, um ohne einander zu ſtören nach dem Leben malen zu können.“ Auf einer Zeichnung von Rembrandts Hand im Louvre meint man die Darſtellung, wie Houbraken ſie hier gibt, in Wirklichkeit abgebildet zu ſehen.

Eine Stelle bei Sandrart wirft auf Rembrandts Verhältnis zu ſeinen Schülern ein eigenartiges Licht. Wir leſen nämlich bei ihm:

„. . . dannenhero ihme das Glück große baare Mittel zugetheilt, und ſeine Behauſung in Amſterdam mit faſt unzahlbaren fürnehmen Kindern zur Inſtruction und Lehre erfüllet, deren jeder ihme jährlich in die 100 Gulden bezahlt, ohne den Nutzen welchen er aus dieſer ſeiner Lehrlinge Mahlwerken und Kupferſtucken erhalten, der ſich auch in die 2 bis 2500 Gulden baares Geld belauffen, ſamt dem, was er durch ſeine eigene Hand-arbeit erworben.“ Auf einer Notiz von Rembrandts eigener Hand, die in einer Zeichnung im Berliner Kupferſtichkabinett auf uns gekommen iſt, findet man dieſen Handel mit Arbeiten ſeiner Schüler näher be-

ſtätigt. Dieſe Notiz, von der ein Teil abgeſchnitten wurde, lautet:

Sijn vaendraeger synde	15.—.—
en floora verhandelt	4.6.—
fardynandus van sijn werck verhandelt	
aen ander werck van sijn voorneemen	
den Abraeham een floorae	
Leenderts floorae is verhandelt tegen	5.—.—

Wie Dr. de Groot bemerkt hat, geben dieſe Ziffern, die wohl Gulden bedeuten werden, keine hohe Vorſtellung von dem von Sandrart ſo groß genannten Einkommen, das Rembrandt aus der Arbeit ſeiner Schüler (es müſſen Kopien nach eigenen Arbeiten geweſen ſein) beziehen konnte. Vielleicht war es anders mit Bildern, an denen er ſelbſt noch etwas arbeitete. In der Pinakothek zu München findet man nämlich eine weniger ſchöne Wiederholung des großen „Abrahams Opfer“ (in St. Petersburg) mit folgender Inſchrift: „Rembrandt verändert und übermalt 1636“. Man muß alſo hier annehmen, daß er die Kopie eines Schülers nach dem Bilde aus dem Jahre 1635 noch einmal zur Hand genommen hat. In der Tat zeigt das Duplikat eine bemerkenswerte Veränderung in dem Fluge des Engels. Dieſes Dazumalen, teils bei Kopien nach eigenen Arbeiten oder von Erzeugniſſen anderer, hat Rembrandt entſchieden öfter gemacht. In ſeinem Inventar des Jahres 1656 trifft man nicht weniger als acht Beiſpiele davon:

Ein ſtill liegend Leben, von Rembrandt retuſchiert. — Eine Vanitas, von Rembrandt retuſchiert. — Eine ebenſolche von demſelben mit einem Zepter, retuſchiert. — Ein Bildchen eines Samariters, von Rembrandt retuſchiert. — Eine Vanitas, von Rembrandt retuſchiert. — Eine Vanitas, retuſchiert von Rembrandt. — Ein Totenkopf, von Rembrandt übermalt. — Eine kleine Mondſcheinlandſchaft, von Rembrandt übermalt. — Ferner gilt eine Grablegung Chriſti (in Dresden) als eine Schülerkopie, von Rembrandt ſelbſt übermalt.

In Rembrandts Radierungen ist etwas Ähnliches nachzuweisen. Auf den drei sogenannten „Orientalischen Köpfen" findet man als Signaturen: Rembrandt ret. 1635 — Rembrandt retuschiert — und Rembrandt ret. 1635. Sie waren also ursprünglich nicht von seiner Hand, er tat nur die letzte Arbeit daran. Da diese Blätter nun im Spiegelbild große Ähnlichkeit mit drei Radierungen von Lievens zeigen, muß angenommen werden, daß Rembrandt die Arbeit seines Leidener Freundes, wahrscheinlich durch Schüler und für ihr Studium, hat kopieren lassen und dann den Platten selbst noch ein wenig Anstrich gegeben hat. Bei einer vierten kleinen Radierung, die vielleicht ebenso entstanden ist, doch worin etwas mehr verändert wurde, setzte Rembrandt einfach sein Namenszeichen auf das Blatt. Auf jeden Fall scheint hier der Beweis vorzuliegen, wie dem Meister das Bearbeiten von Blättern, die durch andere präpariert waren, tunlich erschien.

Schon bei der Radierung des „Barmherzigen Samariters", wovon ein gemaltes Vorbild vorhanden ist, wiesen wir darauf hin, wie hier einige Mitarbeit nicht unmöglich ist. Vielleicht wurde auch die Radierung „Joseph erzählt seine Träume" von einem Schüler nach der schönen Grisaille von ungefähr 1633 aus der Sixschen Sammlung begonnen, um später von Rembrandt selbst vollendet zu werden. Noch wahrscheinlicher ist dies bei der großen Radierung der „Kreuzabnahme" (1633), die in der Hauptsache nach dem Münchener Bilde gearbeitet wurde. Eine erste Platte, die offenbar mit ungewöhnlicher Sorgfalt für die Beize vorbereitet war, mißglückte im Ätzwasserbad. Vermutlich gebrach es dem Künstler damals an Zeit oder Lust, die große figurenreiche Darstellung nochmals auf die Radierplatte zu zeichnen. Jedenfalls zeigt die zweite bei Uylenburch im Druck erschienene Platte mit demselben Vorwurf, neben der ersten Bearbeitung, eine Übertriebenheit und Plumpheit, die sehr stark an die Hand von Mitarbeitern erinnert.

Gleichermaßen aber noch rauher ausgeführt ist der große „Ecce Homo" (1635), wozu eine schöne flotte Gri-

saille der National Gallery in London (1633) offenbar das Vorbild war. Mindestens weist der erste Zustand, worin ein ganzes Stück einfach weiß gelassen wurde, während der Rest schon ausgeführt ist, auf ein Nachfolgen der Radierung nach der Ölfarbenskizze, wobei wahrscheinlich das leere Stück zu weiterer Vorbereitung dem Meister überlassen wurde. Ein Abdruck dieses Zustandes im Britisch Museum ist offenbar von Rembrandt selbst mit breiten Sepiastrichen verbessert. Auch auf dem späteren Blatt des sogenannten „Goldwäger" (1639) wurde das Ganze schon fertig gemacht, bevor der Kopf von Uytenbogaert an die Reihe kam, der darauf wohl sicher von Rembrandts eigener Hand hineingesetzt wurde. Wer bei dieser ganzen Arbeit der oder die Mitarbeiter gewesen sein mögen, ist schwer zu bestimmen, besonders auch darum, weil wir sicher nicht alle Schüler Rembrandts aus jener Zeit kennen. Van Vliet und Lievens kommen nicht in Betracht, wie Hofstede de Groot bewiesen hat. Bol scheint nicht ausgeschlossen, wenn er auch 1633 erst siebzehn Jahre alt war. Aber daß Sandrart Ursache hatte, von den Vorteilen zu sprechen, die Rembrandt aus den „Kupferstucken" seiner Schüler zog, läßt sich schwerlich ganz leugnen. Es ist nämlich in Verbindung hiermit auch bemerkenswert, daß gerade drei Blätter dieser Art, der „Barmherzige Samariter", „Die Kreuzabnahme" und „Ecce Homo" nach den Hinzufügungen zur Signatur — sie lauten cum priv. l. — cum pryvl — und cum privile — noch spezieller für den Handel bestimmt wurden.

Wir deuteten bereits oben an, daß die Bilder der „Kreuzerrichtung" und „Die Kreuzabnahme" zu München die beiden ersten einer Reihe Passionsstücke bilden, die Rembrandt für Frederik Hendrik gemalt hatte. Das wärmer empfundene erste Werk überragt das zweite, worin bloß die Behandlung des schlaffen Leichnams besonders packt. „Christi Himmelfahrt" aus dem Jahre 1636 ist ein kühner Versuch, im Entwurf einigermaßen verwandt der Radierung der „Botschaft an die Hirten", die ebenfalls ein Lichtphänomen im Bilde bringt. Die „Auferstehung" aus dem

Jahre 1639 ist im achtzehnten Jahrhundert zu stark restauriert worden, um noch eigentlich einen Eindruck von Rembrandts Werk geben zu können. Sehr reif und tief dagegen ist die „Grablegung" aus demselben Jahre in ihrer prachtvollen, nächtlichen Vornehmheit. Ergreifend vor allem ist hier das stumme Wehklagen der Frauen in dem düsteren Winkel. Welch ein wunderbarer Zauberer war doch dieser Maler, der in linkischen Gebärden und versunkenen Zügen die menschlichen Gemütsbewegungen am sprechendsten verdolmetscht hat! Noch viel zauberischer durchwirkt ist indessen das letzte, wieder sieben Jahre später entstandene Bild dieser Serie: die „Anbetung der Hirten", das schwer durchgearbeitet scheint wie eine wiederholt abgeschliffene und dann wiederum sammetartig, mit Grat bearbeitete Kupferstichplatte. Prachtvoll ist hier die heilige Scheu der in ihrer Ehrerbietung still in sich gekehrten Umstehenden, am schönsten diese geradezu durchgeistigte Maria.

Es sind sieben Briefe von Rembrandt an Constantin Huygens, die auf diese Bilderreihe Bezug haben, bekannt geblieben, die, sind sie auch nicht viel mehr als Geschäftsbriefe, um so größeres Interesse haben, als uns so wenig von Rembrandts eigener Schrift zuteil geworden ist.

Der erste dieser Briefe ist vom Februar 1636. „Ich hoffe," so sagt Rembrandt dort, „daß Ihr gerne Seiner Exzellenz sagen werdet, daß ich sehr fleißig damit beschäftigt bin, die drei Passionsstücke, welche Seine Exzellenz mir selbst aufgetragen hat, weiter mit Eifer zu beenden, eine Grablegung und eine Auferstehung und eine Himmelfahrt Christi: selbige passen zu Errichtung und Abnahme des Kreuzes Christi." Die „Himmelfahrt" ist schon fertig. Er gibt an „nächst dem Lyonaeus Bureau in der neuen Doelenstraße" zu wohnen. Offenbar war er erst seit kurzem von Uylenburch weggezogen.

Der zweite Brief datiert wenig später. Rembrandt berichtet selbst kommen zu wollen, um zu sehen, wie das Gemälde „Die Himmelfahrt" zu den früher gelieferten Passionsstücken paßt. „Und was den Preis des Stückes betrifft,"

fährt er fort, „ſo habe ich da wohl 200 Pfund dafür verdient, aber ich will mich zufrieden geben mit dem, was Seine Exzellenz mir zuteilt.“

Als Poſtſkriptum fügt er hinzu: „auf der Galerie Seiner Exzellenz wird es am beſten zu ſehen ſein, da dort ein ſtarkes Licht iſt.“

Im dritten Brief vom 12. Januar 1639 meldet Rembrandt, daß die zwei Stücke, von denen ſchon drei Jahre früher die Rede war, das eine, „wo der tote Körper Chriſti in die Grube gelegt wird, und das andere, da Chriſtus von den Toten auferſteht unter großem Erſchrecken der Wächter . . . mit emſigem Fleiß nun auch beendet“ ſein. „Dieſe zwei ſind es,“ heißt es weiter, „da die meiſte und die natürlichſte Beweglichkeit dabei beobachtet iſt, das iſt auch die größte Urſache, daß die ſelbigen ſo lange unter den Händen geweſen ſind.“ Ferner bietet er Huygens aus Erkenntlichkeit für ſeine Bemühungen ein großes Gemälde als Geſchenk an. Rembrandt iſt inzwiſchen wieder umgezogen. „Mein Herr,“ ſo ſagt er am Rande, „ich wohne auf der binnen emſter, das Haus iſt genannt die Zuckerbäckerei.“

Schon einige Tage ſpäter folgt der vierte Brief, in welchem er die Abſendung der zwei Gemälde berichtet, „von denen ich meine,“ ſagt er, „daß ſie ſo befunden werden, daß Seine Hoheit jetzt ſelbſt mir nicht minder als tauſend Gulden für jedes hinlegen wird, doch ſo es Seiner Hoheit dünkt, daß ſie es nicht verdienen, ſolle ſie nach eigenem Belieben minder geben.“

Der fünfte iſt vom 27. Januar 1639. Huygens hat offenbar geſchrieben, daß er das angebotene Bild nicht annehmen darf, worauf Rembrandt es ihm nichtsdeſtoweniger zuſendet. Weiter lautet er: „der Herr Einnehmer Wittenboogaert iſt bei mir geweſen, als ich beſchäftigt war dieſe zwei Stücke zu verpacken. Er mußte die noch erſt einmal ſehen. Er ſagte, ſo es Seiner Hoheit gefiele, wolle er mir hier aus ſeinem Kontor wohl die Bezahlung machen. So möchte ich Sie, mein Herr, erſuchen, daß ich, ſoviel als Seine Hoheit mir für die zwei Stücke zugeſteht, ſelbiges Geld hier

den erſten empfangen möge, da mir nun beſonders damit gedient ſein würde."

Über das Huygens ſelbſt als Geſchenk geſandte Gemälde ſchreibt er noch: „Mein Herr hängt dieſes Stück in ſtarkem Lichte auf und daß man davon ſich weit entfernt hinſtellen kam, ſo wird es am beſten paſſen."

Im ſechſten Brief, vom 13. Februar, beantwortet Rembrandt ein Schreiben von Huygens, worin ihm offenbar bedeutet war, daß der Prinz den für ſeine zwei letzten Bilder bedungenen Preis von 1000 Gulden das Stück zu hoch fand. Rembrandt ſagt hierauf: „Und ſo Seine Hoheit mit gutem Fuge zu höherem Preiſe nicht zu bewegen iſt, alldieweil ſie es deutlich verdienen, ich mich mit 600 k. Gulden für jedes zufrieden ſtelle, falls daß ich meine Auslagen für die 2 Ebenholzrahmen und die Kiſte, was zuſammen 44 Gulden iſt, dazu möchte gerechnet werden. So wollte ich meinen Herrn freundlich erſuchen, daß nun mit dem erſten möchte meine Bezahlung hier zu Amſterdam haben."

Die Bezahlung blieb noch zu lange aus nach Rembrandts Wünſchen, der in Geldverlegenheit war. Einige Tage ſpäter ſchreibt er, in dem letzten der ſieben, von Dr. Hofſtede de Groot zuerſt in gute Ordnung gebrachten Briefe: „Mein Herr, es iſt mit Scheu; daß ich Sie mit meinem Schreiben beläſtigen komme und zwar auf das Sagen des Einnehmers Wittenboogaert hin, dem ich das Ausbleiben meiner Bezahlung klagte . . ., ſo bitte ich Sie, mein gütiger Herr, daß meine Forderung nun mit dem nächſten möge fertig gemacht werden, auf daß ich meine wohlverdienten 1244 Gulden nun möge einmal erhalten."

Aus dem Ordonnantiebuch von Frederik Hendrik erhellt, daß „den 17. Februar 1639 depeſchiert iſt: Anweiſung auf Atteſtation des Herrn van Zuylichem zu Gunſten des Malers Rembrandt."

Inzwiſchen hatte Rembrandt am 5. Januar 1639, alſo noch bevor er die drei letzten Briefe an Huygens geſchrieben hatte, gemäß erhalten gebliebener notarieller Urkunde gekauft: „ein Haus und Grund an der Südſeite der Breeſtraße,

das zweite Haus außerhalb der St. Toonis-Schleuſe." Der Käufer ſollte „den Beſitz antreten mit Mai dieſes Jahres 1639 . . . Und zwar für die Summe von 13000 Gulden." Bei der Übernahme ſollte Rembrandt 1200 Gulden bezahlen, und den Reſt in Terminen binnen fünf oder ſechs Jahren. Der Ankauf dieſes Hauſes, in einem Augenblick, da er offenbar ſchon in einiger Geldverlegenheit war, ſollte für Rembrandt eine Quelle endloſer Sorgen werden.

Wie Rembrandt ſchon jetzt in eine gewiſſe finanzielle Schwierigkeit hineingeriet, iſt nicht ohne weiteres deutlich. Denn auch wenn Sandrart es uns nicht verſicherte, würden wir es vermuten können, daß die Einkünfte all ſeiner Arbeit, die ſehr im Schwange war, überaus anſehnlich waren, ungerechnet dann noch das Vermögen Saskias. Wir werden ſpäter Gelegenheit haben, hierauf noch zurückzukommen. Es ſoll nur jetzt noch angedeutet werden, daß ſeine Kaufluſt in jener Zeit außerordentlich war. Bereits 1635 kaufte er außer einer kleinen Holzfigur allerhand Kupferſtiche und Zeichnungen. Im Jahre 1637 ſehen wir ihn wieder eine Anzahl Stiche, Zeichnungen und Kunſtbücher, aber auch Muſcheln und Gipsabgüſſe anſchaffen, und ſpäter Gemälde, darunter einen Rubens für fl. 424.—. Im folgenden Jahre wieder viele Kupferſtiche und Zeichnungen. Und dabei wiſſen wir doch nur von öffentlichen Auktionen, worüber zufällig Dokumente gefunden wurden. Man muß hierbei auch in Betracht ziehen, wie Baldinucci erzählt, daß Rembrandt ſofort, wenn ein Kunſtwerk von Bedeutung verkauft wurde, mit einem ſo hohen Angebot einſetzte, daß niemand mehr nach ihm bot. Auch erwähnt derſelbe Schriftſteller in ſeiner Skizze über Rembrandt deſſen bis zur Extravaganz getriebene Gutmütigkeit, wobei man unwillkürlich an jemand denkt, der links und rechts weggibt. Ganz beſtimmt ging in jenen Tagen der Ruf eines Verſchwenders von ihm aus, wie aus den Dokumenten eines ſonderbaren Prozeſſes hervorgeht. In einer von Rembrandt angeſtrengten Klage gegen Dr. Albertus van Loo und deſſen Schweſter erklärt er nämlich am 16. Juli 1638, „daß, obſchon er ‚Impetrant' und

ſeine vorgenannte Hausfrau reichlich und ex superabundanti begütert ſeien (wofür ſie dem Allmächtigen nimmer genugſam konnten danken), deſſen ungeachtet die Angeklagten am letzten 5. Juli ſich nicht geſcheut haben, auf eine Deklaration von Schaden und Intereſſen, ſtatt Abzahlungen, zu ſetzen und reſpektive ſetzen zu laſſen, daß des Impetranten vorgenannte Hausfrau mit Prunken und Prahlen ihrer Eltern Erbe vergeudet hätte."

Rembrandts Forderung, die Verklagten für dieſe Beleidigung büßen zu laſſen, wurde vom Gerichtshof zu Leeuwarden nicht zuläſſig erklärt. Und wenn wir nun nicht lange danach, während er noch nicht einmal vor dem erſten Zahltermin für den Kauf ſeines Hauſes ſtand, Rembrandt ſo heftig bei Huygens um Bezahlung drängen ſehen, dann erhält man den Eindruck, daß ſchon damals von einer ordentlichen Verwaltung ſeiner Finanzen wenig die Rede war. Schon vor 1640 konnte er, allem Anſchein nach, die Ausgaben nicht nach den doch reichlichen Einnahmen regeln. Es ſollte noch viel ſchlimmer kommen. Doch: coming events cast their shadow before.

Kehren wir jetzt wieder zu Rembrandts bibliſchen Darſtellungen zurück.

Ein eigenartiges Bild aus dem Jahre 1638 iſt „Chriſtus als Gärtner" im Buckingham Palace, worin die Bravour einiger ſeiner bibliſchen Kompoſitionen der früheren Jahre ſchon mehr zur Ruhe gekommen iſt. Es hat eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Münchener Grablegung des folgenden Jahres; indeſſen hat hier doch vor allem die landſchaftliche Stimmung den Oberton. Das magiſche Leuchten des goldenen Morgens erhöht in dieſem poetiſchen Gemälde den Glanz der Viſion.

Eine Kompoſition von großem Intereſſe, die aber doch wohl von Vosmaer etwas überſchätzt wurde, als er ſie zu den Werken von Rembrandts allerhöchſtem Können zählte, iſt die gleichzeitig entſtandene „Hochzeit des Simſon" in Dresden. Trotz eines eifrigen Sichhineindenkens in die Handlung und großartiger Griffe bei der mise-en-scène

zieht die Malerei im Ausdruck doch nicht beſonders an; das düſter-bacchantiſche Schauſpiel mit der ſtreng dämoniſchen Delila in der Mitte neben dem unruhig herausfordernden Simſon behält als Ganzes etwas Gezwungenes. Es iſt alles zu dick aufgetragen. Wenigſtens was Handlung und Zeichnung betrifft. Aber der maleriſche, künſtleriſche Vortrag neigt in dieſer komplizierten Malerei ſchon ſtark zu tieferen Farbenharmonien. Rembrandts Vorliebe für Überladung und Pracht veredelt ſich. Die ungebundene Bewegung ſeiner Figuren ſteht im Zuſammenhang mit der Farbengebung des ganzen Bildes. Das Licht, wie ſehr auch auf ein Hauptmoment konzentriert, iſt überall, bis ſogar in den ſchweren Schattentönen, die ſich in durchſcheinende Luft auflöſen. In einem von Olivgrün getragenen Totalton fügen ſich die reichen Abſtufungen von Stumpfblau und Rotgold feſtlich zuſammen zu reich wogenden Modulationen gedämpften Glanzes. Allmählich wird ſo das Hohelied der „Nachtwache“ vorbereitet.

Die in dieſer „Hochzeit“ mehr unter der Farbenmuſik verſteckte Neigung Rembrandts für das Ungeſchliffene, das Rauhe, das Heftignatürliche, ſpricht noch nackter aus der gleichzeitigen Radierung Adam und Eva, die oft zu hart verurteilt wurde, und die in der Herausbildung einer gewiſſen animaliſchen Urwald-Menſchlichkeit von einer ſeltenen Kraft iſt, man mag im übrigen über die Auffaſſung denken wie man will. Aber in Rembrandts vielumfaſſendem Geiſt liegen die größten Widerſprüche oft dicht nebeneinander, und während er ſich mit ſolch ſchwer ſinnlichen Viſionen trug, ſchuf er auch die ſchöne, melodiſch pathetiſche Griſaille der Predigt Johannes des Täufers im Berliner Muſeum, die voll feinſter Durchdachtheit iſt und vom Atem des Spiritualismus getragen zu ſein ſcheint. Jedenfalls muß er dieſe, wie Bode annimmt, ungefähr um 1638 vergrößert und ihr noch reicheren Schwung verliehen haben; denn die urſprünglich auf Papier gemalte Hauptgruppe wird wohl ein paar Jahre früher entſtanden ſein und war vielleicht als Vorlage beſtimmt für eine Radierplatte, die unter ſeiner Aufſicht ge-

macht werden ſollte. Daß dieſe niemals wirklich zuſtande kam, iſt indeſſen kaum zu bedauern. Es ſind nun einmal nicht ſeine ſchönſten Radierungen, welche auf dieſer mehr oder minder reproduktiven Baſis entſtanden.

Ganz als Radierung gedacht und ausgeführt iſt das große Blatt, das „Sterbebett der Maria“ (1639). Obſchon nun gerade einige Croquis davon vorhanden ſind, und die Kompoſition, was Gleichgewicht und Zuſammenklang betrifft, ausnehmend erwogen iſt, ſo iſt doch der Vortrag dieſes umfangreichſten aller Rembrandtſchen Blätter weit und frei, und man möchte ſagen, mehr improviſiert als bei den anderen großen Radierungen. Das Gekritzel der erſten Entwurflinien iſt auf manchen Stellen ſichtbar geblieben. Es iſt der Mühe wert, eine Radierung wie dieſe im Grundcharakter mit dem zu vergleichen, was ein anderer großer Künſtler von demſelben Gegenſtand gemacht hatte. Auf dem bekannten Holzſchnitt aus Dürers Marienleben iſt es vor allem eine vornehme Perſönlichkeit, der man große Ehrbezeugungen erweiſt. Rembrandt ergreift uns, indem ſeine Sterbende uns rührt. Und doch, wir haben es bereits wiederholt geſehen, wollte er gewiß das großartig Erſcheinende nicht vernachläſſigen. Er legte größeren Wert darauf als irgend ein anderer. Aber er verarbeitete es auf ſeine Weiſe. Auch in dieſer Radierung noch iſt dem Repräſentativen, dem Stattlichen eine große Rolle zugeteilt. Aber dieſes prachtvolle Schauſpiel iſt wie die reiche Umrahmung, die einen Kern von großer Innigkeit umfaßt. Und während bei Dürer die ganze Umgebung ſich beinahe ausſchließlich mit dem Rituellen um das Sterben hin beſchäftigt, iſt es hier das Ringen mit dem Tode dieſer alten Frau ſelber, wodurch die Andacht der Umſtehenden mit Liebe erfüllt wird. In der Figur des Hoheprieſters am Sterbebett kulminiert das Zuſammengehen des Zeremoniell-Stattlichen mit dem zart Pathetiſchen, das mit das Eigenartigſte iſt, im Charakter der ganzen für Rembrandts Kunſtart jener Periode ſo prächtig charakteriſtiſchen Radierung.

In dasſelbe Jahr ſetzt von Seidlitz, der die zuverläſſigſte

Klaſſifizierung von Rembrandts Radierungen gemacht hat, ein meiſt nicht hoch genug geſchätztes Blatt, die große „Vorſtellung im Tempel“. Der Schwung iſt vielleicht minder grandios als beim „Sterbebett der Maria“, der Wurf iſt weniger keck, die Farbe nicht ſo reich, die Szene ſpricht weniger laut. Aber in der ſäuſelnden Grauheit der ſchüchterneren Deutung von Raum und Geſtalten liegt mehr Zartheit geheimnisvoller Weihe, und eine Torheit erſcheint es, dieſe fein ausgeſprochene Radierung für unvollendet halten zu wollen. In die ehrfurchtsvolle Demut des verherrlichten Simeon, in Marias frommem Niederknieen und vor allem im erhabenen Schreiten der herrlichen Geſtalt der Seherin iſt eine ſtille Hoheit des Ausdrucks hineingelegt, die Rembrandt ſelbſt ſicher nur ſelten übertroffen hat.

Bis dahin hatte Rembrandt der Landſchaft allein in Hintergründen und als Begleitung eine Rolle in einigen ſeiner Radierungen und Malereien zuerteilt. Aus dem Jahre 1638 iſt ſeine früheſte eigentliche Landſchaftsmalerei datiert: ein mächtig beſeeltes Stück Naturdekor, heftig, beinahe ſchrill von dramatiſchem Effekt, doch worin als Pointe noch eine bibliſche Staffage hineingeſetzt wurde. Wir meinen die „Landſchaft mit dem barmherzigen Samariter“ (in Krakau). In der zu gleicher Zeit entſtandenen „Landſchaft mit dem Obelisk“ (in Budapeſt) iſt das Ungeſtüme der Einbildung noch harmoniſcher gezügelt. Groß, weit und warm iſt der Vortrag dieſer Viſion eines Dichters. In dem berühmten „Stadt am Berge bei Unwetter“ (in Braunſchweig) liegt das Weſen ſolcher Bilder zuſammengefaßt. Die Stimmen zitternder Bäume, drohende Bergrücken, ſtürzende Ströme, ſpukende Feſtungsmauern, lockender Azur und klagende Wolken ſcheinen in dieſen ſtolzen Metamorphoſen der Natur aufzuſchreien, zuſammen zu rauſchen, anzuſchwellen zu einem prachtvoll leidenſchaftlichen Orgelklang.

Auch in ſeinen bibliſchen Kompoſitionen ſpielt die ſtimmungsvolle Landſchaft jetzt eine wichtige Rolle. Die 1640 datierte „Verſtoßung der Hagar“ (bei Ionides zu Brighton) lebt im Glanze nächtlichen Dunkels der Umgebung.

Das in lebensgroßen Figuren dargeſtellte „Opfer Manoahs“ (1641, in Dresden) wird in freier Luft entzündet. Die „Verſöhnung von David und Abſalom“ (1642, in Petersburg) geſchieht am hellen Tage im Freien. In der ſchmelzend vollendeten „Bathſeba“ (bei Steengracht) nimmt die landſchaftliche Umrahmung eine wichtige Stelle ein.

Was die Figuren in ſolchen Bildern betrifft, ſo iſt all das Gewalttätige, das Übertriebene, das zu heftig Bewegte der vorangegangenen Jahre ganz überwunden und hat einer viel vertrauteren, man möchte ſagen mehr melodiſchen Ausdrucksweiſe Platz gemacht.

Stark tritt das zutage auf dem mit 1640 datierten Bilde, die „Begegnung von Maria und Eliſabeth“ (beim Herzog von Weſtminſter), die beim ſinkenden Tage auf der Terraſſe vor einem großen Gebäude, mit einer im Tone ſchlummernden Städteanſicht als Hintergrund dargeſtellt iſt. Man ſteht hier vor einem prächtigen Stück bedachtſamer Arbeit von unglaublicher Ausführlichkeit, die indeſſen niemals kleinlich wird. Das Pathetiſche der ehrerbietig entzückten Eliſabeth, das Vornehme der in die feinſte Modellierung geliebkoſten Maria, deren Geſicht die Kaſſelſche Saskia wie kondenſiert wiederzugeben ſcheint, die Haltung der Negerin, die auf den Zehen ſtehend ihrer Herrin reſpektvoll dienend den Mantel abnimmt, der aus dem Hauſe die Stufen herabwankende, weißbärtige Zacharias, auf dieſen merkwürdigen Knaben geſtützt, das reiche Repouſſoir dieſer Pfauenpracht im Vordergrunde, — es iſt alles wunderbar fein ausgeführt und doch gleich wie mit dem ſtillen Glanz geweihter Majeſtät umgeben.

Auch auf der wahrſcheinlich gleichzeitigen Radierung „der Triumph des Mardochai“ iſt, trotz der ſehr lebendigen Bewegung in der Volksgruppe rings um den alten Mann zu Pferd, nichts mehr von dem „too much salt“, das Josuah Reynolds an den jetzt zu München befindlichen Paſſionsſtücken nicht ſo ganz mit Unrecht getadelt hat. Iſt die Kompoſition auch lebhaft, ſo iſt ſie doch prachtvoll zuſammengehalten. Mit ſchlichten, kraſſen Zügen dringt

Rembrandt hier überall bis auf den Nerv des Dramas durch.

Noch weiter ab von der einigermaßen gewundenen Beobachtung der „natürlichſten Beweglichkeit“ ſteht das kleine Gemälde die „Heilige Familie“ im Louvre, ebenfalls von 1640, ein Bildchen, das bei einem feinen Sichvertiefen in das zufällig Wirkliche, voll von jener ſüßen Träumerei des Heimlichen iſt, wobei man unwillkürlich auch an ein friedſam häusliches Glück bei deſſen Schöpfer denken möchte. Mit Recht ſprach Fromentin bei dieſem Stück von einer Geiſtesgegenwart im Grübleriſchen, von einem erſtaunlichen Hellſehen im Anſchauen des Unſichtbaren. Blickt man dabei zurück nach dem neun Jahre jüngeren, mit offenbarer Sorgfalt dargeſtellten großen Gemälde die „Heilige Familie“ in München, ſo ſind, nach vielen Kämpfen, viel Umwegen und viel Studium, wohl unſagbar tiefere Regungen in Rembrandts Kunſt zu vollendetem Ausdruck gekommen.

So fordert auch ein Bildnis, das Rembrandt 1639 von ſich ſelbſt radiert, zu einem Vergleich auf mit einem ſchon früher beſprochenen Selbſtporträt in Radierung von 1631. Das Repräſentative in dem gerade zur Zeit ſeiner Ankunft zu Amſterdam entſtandenen Blatte war lärmend und von etwas herausforderndem Schwung. Dieſes letztere Bildnis iſt wohl ebenfalls noch etwas auf äußeren Schein geſtellt, aber von großer Überlegtheit, von einer gehaltenen Zierlichkeit. Es iſt klar, wie Rembrandt 1639 ein Motiv wieder aufnahm, das ſchon 1631 ſeinem Geiſt vorgeſchwebt hatte, doch zugleich, wie der junge Himmelſtürmer inzwiſchen auch in dieſer Richtung ein reiferer Künſtler geworden war. Ohne Zweifel bot in jenen Tagen die ariſtokratiſche Kunſt der Italiener in ihrem Ebenmaß ihm Nahrung für das, was er für ſich ſelbſt ſuchte. Raffaels Caſtiglione, aber vor allem Tizians ſogenannter Arioſt halfen ihm den Weg weiſen zu der ſchönen Anordnung dieſes fein ſchwungvollen Radierbildniſſes, das, wenn es als Bildnis des tief ſchauenden Künſtlers ſicherlich nicht ganz und gar genügen kann, doch, was Linienführung und graziöſe Darſtellung mit der Radier-

nadel anbelangt, als ein vollkommenes Meiſterwerk angeſehen werden darf.

Das lebensgroße Bild des „Herrn in ſchwarzer Seide beim Ausgehen“ in Kaſſel kann wohl ſchwerlich Rembrandt ſelbſt vorſtellen, wie man oft gemeint hat. Aber es iſt in dem Stil dieſer Arbeit etwas, weshalb man ſehr gut begreift, daß es gleichzeitig mit dem ſchönen Radierbildnis entſtanden iſt. Dennoch, wenn auch das Suchen nach ſtattlichem Schwung in Putz und Haltung ſich nicht verkennen läßt, ſo iſt das Porträt, auch als einfache Malerei, ein Meiſterwerk. Das Repräſentative iſt hier vom Atem duftigen Geheimniſſes umſtrahlt. Es iſt ein in magiſchem Goldglanz kühl und feſt durchfunkeltes Stück Malerei, mit welcher der Künſtler die bronzene Tönepracht der „Nachtwache“ präludiert.

Auch bei dem ſogenannten „Porträt von Rembrandts Mutter“ in Wien, aus dem Jahre 1639, erſcheint ein Zweifel nicht ausgeſchloſſen, ob der übliche Name der richtige ſein mag. Die Übereinſtimmung mit den Bildniſſen der Mutter des Künſtlers aus früherer Zeit tritt wenig zutage. Aber es iſt ein ſelten anziehendes altes Frauenbildnis und es muß auffallen, mit welch geſchmackvoller Mäßigung des Vortrags auch hier das doch ſo beſonders Sprechende erreicht worden iſt.

So iſt es übrigens mit beinahe allen Rembrandtſchen Porträts aus dieſer Periode. Die Charakterzeichnung iſt nicht dick aufgetragen. Die Behandlung iſt von einer geſchmackvollen Sorgfalt. Man könnte den Vortrag ſanft nennen. Das Beſondere ſcheint hinter dem Allgemeinen wegzuſchmelzen. Wenn de Piles (1699) in einigen Porträts des Meiſters die Lieblichkeit zu preiſen weiß, dann muß er dieſe Kategorie meinen. Hinter den Geſichtszügen von vielleicht alltäglichen Menſchen entdeckte Rembrandt den glimmenden Brand des ruhigen Lebens, während er mitten in dieſem zarten Glanz dann die tiefe Glut des heimlich Feiernden fühlt, — und ſtrahlend, aber zugleich ſchüchtern, läßt er ſeine alſo ſtill erſchauten Geſtalten, die ſich mit ſammetiger Stattlichkeit wie durch hohe weite Zimmer hin

bewegen, aus einer ſchlanken Niſche von Raum und Luft nach vorne ſcheinen in der Liebkoſung des goldenen Tages.

Das der Familie van Weede gehörende „Damenbildnis“ (Reichsmuſeum in Amſterdam) hat leider früher unter der Hand eines franzöſiſchen Reſtaurators ſehr gelitten. Und doch erlabt man ſich an dem beinahe vornehmen Kräuſeln des doch groben Mundes, der, ſo wenig, an den Ecken ſich in die glatten Wangen zurückzieht, tut man ſich zugute an dem liebäugelnden Schwarz der geheimnisvoll blickenden Augen unter den eigentümlich geſchwungenen Brauen, an dem ſeidigen Niederhüpfen des ſanftgekräuſelten Haares, das wie eine Haube iſt um das lichte, ruhig fragende Antlitz, an der Schlichtheit, mit der der Überfluß von Perlen und Zieraten, vom vollen Spitzenſchmuck und dem reich ausgearbeiteten Gürtel hinaufgeführt iſt zu einem matten Glanz getragener Pracht

Beim Anſchauen des leider nicht ganz intakten „Selbſtporträts“ (1640) aus der National Gallery in London bekommt man den Eindruck, auch wenn man ſpäteren Selbſtporträts noch den Vorzug geben mag, daß Rembrandt in einem lange durchgearbeiteten Motiv, mehr noch als in der äußerlicher gebliebenen Radierung des vorhergegangenen Jahres, auf der er offenbar fußte, hier etwas Definitives erreichte. Das Bildnis iſt voll Würde, ohne jeden äußeren Schein. Und wenn wir annehmen dürfen, daß, wie ſchon in dem Selbſtporträt von 1639, Raffael und Tizian ihm hier den Weg gewieſen haben, um die Poſe, die ihm bereits bei der Radierung von 1631 vor dem Geiſte ſchwebte, zu einem kräftigen und ruhigen Ganzen zu verarbeiten, — ſo finden wir hier doch auch ſicherlich ein Beiſpiel, wie das „prendre son bien où il le trouvait“ bei ihm wohl vor allem von innen heraus Kraft erwarb. Rembrandt war zweifelsohne „un grand profiteur“, aber er beſaß vor allem jenen inneren Reichtum, der alles, was er in ſich aufnahm, harmoniſch wieder erſtehen ließ. Oder iſt nicht dieſes Porträt, verglichen mit den offenbar dabei zu Rate gezogenen Werken der Italiener, vor allem mit dieſer — man möchte ſagen wollen — häuslichen Heimlichkeit erfüllt, die

der weitumfaſſende Holländer wohl am meiſten als ſein eigenes Element in die Weltkunſt eingeführt hat?

Es ſcheint, als habe Rembrandt ſeine Selbſtporträts zum guten Teil gemalt, um da, ohne die Verantwortlichkeit gegenüber einem fremden Modell, auf ruhige Weiſe Schwierigkeiten zu löſen, die ſich in der Praxis gezeigt hatten, — und als ob er dann die Reſultate wieder näher bei Bildniſſen anderer anwandte. So finden wir das Motiv, das er in dem 1640 gemalten Selbſtkonterfei aus der National Gallery feſtlegte, deutlich in dem ſchönen „Mannesbildnis“ zu Brüſſel wieder, das das Pendant der berühmten „Dame mit dem Fächer“ (1641) geweſen iſt.

Dieſes letzte Gemälde im Buckingham Palace iſt mit das bezauberndſte, was Rembrandt gemalt hat. Poſe, Schmuck, Ausdruck, alles iſt gleich ungewöhnlich und edel. Weich und zögernd iſt das Glänzen der Lichter durch die Flitterſchatten hin, aber beißend ſcharf, ſei es auch mit ſammetenem Strich, das Markieren der zeichnenden Kräfte in der reichen und doch zarten Modellierung.

Eine beſonders ſchöne Radierung eines ſchreibenden „Mann mit Halskette und Kreuz“ (1641), den er im ſelben Jahre auch als Kartenſpieler radierte, iſt von wahrhaft florentiniſcher Nobleſſe.

Das fein charakteriſierte Bildnis von „Anna Wijmer“, der Mutter von Jan Six, iſt eine vortreffliche Probe der Art, wie Rembrandt zu jener Zeit (1641) ältere Damen malte. Sein Ruhm wird indeſſen durch das wahrſcheinlich nicht lange darauf gemalte „Porträt von Eliſabeth Bas“ (Amſterdam, Reichsmuſeum) übertroffen, das wohl das denkbar würdigſte Monument jenes Geſchlechts tüchtiger Frauen aus Hollands goldenem Zeitalter iſt. Es iſt auf dieſes Gemälde eine Menſchenkenntnis, ein Takt, ein Gefühl für die Würde eines kraftvollen Alters verwendet, wodurch das verſtändig Bürgerliche, und zwar ohne die mindeſte Abſichtlichkeit, wie etwas beinahe Heroiſches dargeſtellt wird. So und nicht anders möchte man ſich die zu Amſterdams Schutzherrin gewordene Haesje Claesz. denken. Und was für eine Frau

5*

auch die imponierende Bäckerstochter und Admiralswitwe weiter gewesen sein mag, so wie Elisabeth Bas uns aus diesem sprechenden Bilde entgegenscheint, hat das spätere Geschlecht, in voller Bewunderung des klassischen Bildnisses, ihr unwillkürlich einen Platz unter Hollands Heiligen gegeben.

Das große Gemälde des „Mennonitenpredigers Cornelis Anslo" (1641), in Berlin, ist ein Werk, von welchem verschiedene Vorstudien bewahrt geblieben sind. Das erste, so können wir wohl annehmen, das Rembrandt von Anslo machte, war die 1640 datierte Rötelzeichnung im British Museum, eine Vorbereitung für die Radierung aus dem Jahre 1641. Dieses Blatt selbst gehört zu Rembrandts weniger schönen Porträtradierungen. Die Ausführung ist hier und da etwas zahm. Der Ausdruck des Kopfes hat etwas Schafsmäßiges. Wahrscheinlich entstand bald nach dieser Rotstiftstudie eine gleichfalls 1640 datierte größere Federzeichnung (bei E. de Rothschild zu Paris). Daß diese Zeichnung, ebenso wie die Radierung, noch als einzelne Figur, nicht als Teil einer Komposition gemeint war, beweist der abgeschnittene Schlagschatten neben dem Stuhl. In der stark demonstrierenden Handbewegung ist hier der gemütlich autoritäre Redner markiert. Doch scheint es, als habe Rembrandt erwogen, wie er das Eigenartige, das von Anslo ausging, durch eine genaue Gestaltung seiner Erscheinung selbst doch nicht zu vollem Ausdruck zu bringen vermochte. Vielleicht teilten auch andere diese Empfindung. Auf einem Abdruck der Radierung findet man unter der Aufschrift: „Auf der Zeichnung von Cornelis Nicolaesz. Anslo, kunstvoll durch Rembrandt gemacht" dieses Verslein von Vondel:

Kornelis Stimm muß Rembrandt malen,
Sein sichtbar Teil ist nicht zum Prahlen.
Unsichtbares dem Auge geht verloren.
Wer Anslo sehen will, gebrauch die Ohren[1]).

1) Ay, Rembrant mael Kornelis stem,
Het zichtbre deel is't minst van hem,
't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren.
Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.

Wie dem auch ſei, wohl um eine fühlbare Lücke auszufüllen hat er auf dem großen, offenbar aus dieſer Skizze weiter entwickelten Gemälde Anslo eine etwas niedriger ſitzende, eifrig lauſchende Figur hinzugefügt, eine Frau, nach der Tradition des achtzehnten Jahrhunderts ſeine Ehefrau, nach Bode wohl mit mehr Recht eine Witwe, — in deren Geſichtsausdruck jedenfalls der Effekt der Worte des erbaulichen Tröſters ſehr bemerkbar iſt. In der Radierung von Uytenbogaert hatte Rembrandt auch, um die Handlung deutlicher zu machen, eine Figur hinzugefügt. Bei dem kleinen Coppenol ſollte er ſpäter etwas Gleiches tun.

Während nun die Figur von Anslo in dem Bilde an ſich ſelbſt, und auch dadurch, daß er ſich ſo ganz mit der Frau beſchäftigt, viel imponierender wird, iſt dieſe wie nach einem lockenden Lichte weit hinaus vor ſich hin ſtarrende Frau, in der ganzen Hingabe ihres Vertrauens, in dem ſanften Aufhellen ihrer Traurigkeit, mit dem verweinten Antlitz, das wie von Leid und Troſt verſchleiert iſt, zu etwas ſo Prachtvollem geworden, daß dieſe unvergeßliche Erſcheinung zu den ergreifendſten Geſtalten der ganzen Rembrandtſchen Werke gezählt werden mag.

Das Porträt der „Jungen Frau, die ſich auf einen Tiſch ſtützt“ (1642), bei Lord Iveagh zu London, iſt ein Beiſpiel, wie der Maler wunderbar zart und zu gleicher Zeit enorm feſt und elaſtiſch ſein kann. Partien wie eine hinter der Naſenſpitze zurückweichende Wange gegen ein Stück gefältelten Kragens als Hintergrund, gehören zu den feinſten Wölbungen, die ſich unter dem ſchlicht gedämpften flachen Licht denken laſſen, — und dabei iſt die Zeichnung ſo ſummariſch und forſch, daß die ſich ſtützende Hand an ein griechiſches Relief erinnert.

In dem „Herrn mit dem Falken“ (1643) des Herzogs von Weſtminſter hat Rembrandt nochmals an den Arioſt gedacht. Aber wie frei, wie ſicher ſeiner ſelbſt bewegte er ſich hier beim Entlehnen eines Linienmotivs! Welch ſchönes Ebenmaß des Vortrags hier, welche Biegſamkeit, welche Eleganz, die vor der der ſchönſten italieniſchen Kunſt kaum

zurückzutreten braucht, — und das alles während das Gemälde doch besonders prächtig von zarter Luft umhüllt ist. Die „Frau mit dem Fächer", die das Pendant dazu bildet, aus derselben Sammlung, eine kleine Figur in einer großen Umrahmung, steht in dem tiefen Fond prangend im vollen Tageslicht. Es ist ein wenig eigenartiges Antlitz, aber durch haarscharfe Vertieftheit hat der Maler doch etwas Herrliches herausgeholt.

Mitten in die Periode dieser Porträts kam der Auftrag, um die Korporalschaft des Kapitäns Frans Banning Cocq zu malen, jenes Gemälde, das wegen seines schweren Tones, den schon die Zeitgenossen hervorhoben, später die „Nachtwache" genannt werden sollte, und das vielleicht das berühmteste Werk des Meisters wurde.

Es lag ganz in Rembrandts Geist, als er die sechzehn Schützen der Korporalschaft auf die Leinwand bringen sollte, nicht, wie die andern es getan hatten, Mann für Mann in ihren verschiedenen Gestalten malerisch zu inventarisieren, sondern sie in einem glanzvollen Gesamtbild zusammenzufassen.

Wenn van Hoogstraeten einen Vortrag aus seinem fünften Buche folgendermaßen resumiert hat:

Breng yder werkstuk, zoo 't behoort,
Slechts enkel en eenweezich voort,

so sagt er mit gutem Grunde weiter:

„Rembrandt hat dies in seinem Schützenstück in Amsterdam sehr gut, aber nach vieler Empfinden zu gut wahrgenommen, indem er mehr von dem großen Bilde seiner Wahl hermachte, als von den besonderen Bildnissen, die ihm aufgetragen worden waren."

Malt Rembrandt ein Menschenantlitz, dann gibt er nicht die Kabalistik von Augen, Nase und Mund, die sich gegenseitig ergänzen, sondern er gibt, magnetisch zusammengezogen, das tiefere Leben des Ganzen. Wie sollte er jetzt, beim Porträtieren einer großen reichbewegten Menschenmenge, anders zu Werke gehen? Auch von diesem bunt

Zuſammengefügten ſtellte er vor allem die ſprechende Erſcheinungsmenge in ihrer ganzen feierlichen Pracht dar, wie ſie ſich goldig umhüllt im Raume bewegte. Auch der geheimnisvolle Hintergrund lebt als etwas Beſeeltes um die glanzvolle Gruppe und in ihr. Denn von dieſem Werke wohl hätte Delacroix ganz beſonders ſagen können: „Chez Rembrandt même — et ceci est la perfection — le fond et les figures ne font qu'un." Er wollte — vielleicht dem Verlangen ſeiner Auftraggeber zum Trotz — nicht die Schützen ſehen laſſen, ſondern die Korporalſchaft, und in dieſem Fähnlein eine ganze Welt von Bewegung und Illuſion.

Nichts galt ihm an und für ſich oder um ſich ſelbſt und bei der Nachtwache war es ihm ſicher um ein mächtig anſchwellendes Ganzes zu tun, in dem er den ganzen Schatz deſſen, was ſeine reiche Kunſt vermochte, zuſammenbringen zu wollen ſchien.

Das volle Raumgefühl, das ſchon aus einigen ſeiner Leidener Radierungen ſprach, — die zuſammengefaßt orcheſtrale Kompoſition, wodurch das frühe Bild von Simeon im Tempel bereits hervorſtach, — das Einhüllen in eine Sphäre von Geheimnis, wie er es bei der „Anatomiſchen Vorleſung" ſo gut ausgeführt hatte, und das dabei angewandte Dramatiſieren einer Porträtaufgabe, wie es uns im Kleinen auch der „Schiffsbaumeiſter" und „Anslo" zeigen, — der Tumult des „Mene Tekel", — das Großartige in der Radierung von „Marias Sterbebett", — die tief durchwärmte Farbengebung des Dresdener „Simſon", — das Ungeſtüm ſeiner Einbildungskraft in den gemalten Landſchaften, — die zuſammengehaltene Bewegung in dem „Triumph des Mardochai", — das wie aus einer hohen Niſche Heraustreten von Raum und Licht, wie es ſeinen letzten Porträts eigen war, — die natürlichſte Beweglichkeit ſeiner Paſſionsſtücke, — alles das drängt in der „Nachtwache" zuſammen zu einer Apotheoſe alles deſſen, was bis dahin in ſeinem Geiſt umgegangen war. Dieſe Bewegung insbeſondere, die Rembrandt in der hinter ihm zurückliegenden Periode ſo ſehr beſchäftigt hatte, ſollte er hier, aber dann als bindendes

Kompoſitionselement, für eine herrliche Gruppe gelten laſſen, in phantaſtiſcher Situation „zierlich gewaffnet zu erſcheinen", als ein breiter Menſchenſtrom farbig hingeſtellt, um die braune und die gelbe Hauptfigur ihres voranſchreitenden und demonſtrierenden Kapitäns und ihres Leutnants.

Aber all die Köpfe auf dem zweiten Plan, unter welchen prachtvoll ſprechende ſind, — all die Bewegung: der rote Schütze, der ſeine Muskete ladet, der andere, der ſchräg hinter Banning Cocq ausfällt, der abwehrende und der in das Zündloch ſeines Gewehrs blaſende Mann hinter Ruytenburg, der wackere Fähnrich, der ſein Banner ſo ſtolz entfaltet, die Sergeanten mit ihren Hellebarden und Partiſanen, alle die mit Hüten und Helmen und Federn bedeckten Pikeniere, und der dreiſte Trommler mit den zwei prachtvollen plaudernden Burſchen hinter ſich, und das Hündchen, und der mit dem Pulverhorn weglaufende Junge, bis ſelbſt zu der kleinen rätſelhaft leuchtenden Fee unten an der Treppe, — ſie ſchmelzen doch alleſamt zuſammen zu dem wunderbaren Spiel weicher Dämmerungen und goldenen Scheines und ſammetener Schatten, von leuchtendem Goldſtaub ſtolz umglänzt.

Alles klingt zuſammen in einem Schall, zwar nicht von klarer Farbe, ſondern von Tönen, von tiefen, gebundenen, ſchwer getragenen Tönen. Die Anmerkungen, mit denen man dieſes Werk länger als zwei und ein halbes Jahrhundert lang verfolgt hat, reichen, ſozuſagen, nicht weiter als bis zu dem Stande der Bäume, niemals erreichen ſie die Majeſtät des Waldes. Hoogſtraeten hatte Recht, als er ſeine ſoeben angeführte Bemerkung ſo weiterführte: „Indeſſen wird dasſelbe Werk, wie tadelnswert auch, nach meinem Gefühl alle ſeine Nebenbuhler überdauern, da es ſo maleriſch in ſeiner Idee, ſo kühn im Schwung und ſo kräftig iſt, daß nach der Meinung einiger all die anderen Stücke wie Kartenblätter daneben ſtehen."

Kräftige Licht- und Farbenſtöße löſen ſich in eine große Tonleiter glühenden Bronzetones auf. Gewagte Bewegungen werden durch einen Dunſtkreis von Heimlichkeit getragen.

Rauhe Gegenſätze ordnen ſich einer gaukleriſchen Vorſtellung unter, die zugleich blendend und zurückhaltend, launiſch aber feſtumſchloſſen, verwirrend und doch ausnehmend beredt iſt. Es iſt das ſchwer auf uns Anſtürmende einer immenſen Erſcheinung, verſchmelzend im fernen Glanz eines glorreichen Erinnerungsbildes, es iſt der Töne Reichtum einer alle Schattierungen fezirenden Wahrnehmung, verherrlicht in den dichteriſchen Nebeln des fieberhafteſten, des phänomenalſten aller Künſtlerträume.

Die Beendigung „der Nachtwache“ fällt in die erſte Hälfte des Jahres 1642. Bald darauf ſtarb Saskia. Am 5. Juni läßt ſie den Notar kommen und macht ihr Teſtament. Obſchon „krank zu Bette liegend“ weiß ſie dennoch, wie der Anſchein zeigte, Gedächtnis und Verſtand wohl zu gebrauchen. Die Unterzeichnung wird indeſſen mit bebender Hand geſchrieben. Am 14. Juni ſtirbt ſie, und hinterließ ein neun Monate altes Kind, namens Titus.

Schon im Dezember 1635 war ein Sohn von Rembrandt und Saskia, namens Rumbartus, in der Alten Kirche getauft. Pfarrer Johannis Silvyus und ſeine Hausfrau kamen vor den Kommiſſär Franſois Kopal aus Vliſſingen, der mit Saskias Schweſter Titia verheiratet war, als Zeugen. Bezüglich dieſes Knäbleins iſt nichts bekannt, wie lange vor Saskias Tode es ſchon geſtorben war.

Am 22. Juli 1638 findet man ferner im Taufbuchregiſter der Alten Kirche folgende Notiz:

1638. Den 22en July hebbent he verbond teeken ontfangen

Rembrandt van Ryn	Tysja van Uylenburch
ſchilder	D. Johannis Silvyus ſat
Sassa van Ulenburch	ende stont op ende doopte
	Cornelija.

Dieſe Cornelia, offenbar nach Rembrandts Mutter genannt, wie Rumbartus nach Saskias Vater, lebte vermutlich nicht lange; denn man findet im Taufregiſter der Alten Kirche weiterhin noch folgende Notiz:

1640 July

Den 29en dito op sondach syn gedoop dese navolgende kinderen:

Rembrandt van Ryn
Saskia van Uylenborg

de Commissaris Francoys Copal
Titia van Uylenborg
brachten
ten h. doop Cornelya.

Das war also eine zweite Tochter, die ebenso den Namen von Rembrandts Mutter erhielt, doch die gleichfalls nur kurze Zeit lebte, da sie bei Saskias Tode nicht mehr erwähnt wird.

Reichlich ein Jahr später findet man im Taufregister der Zuider-Kirche folgendes angezeichnet:

Op den 22en September 1641 syn gedoopt dese navolgende kinderen door d. Basius.

Rembrandt van Ryn, Saskya van Ulenburch. Getuygen de secretaris Gerardus Loo, de heer Commissaris franchoys Kopal, Aeffgen Pieters, weduwe van domyne hoannis selvyus.
Titus.

Es war das einzige Kind, das bei Saskias Tode Rembrandt behalten sollte.

Bereits in der allerletzten Zeit, da Saskia noch lebte, finden wir in Rembrandts Arbeit einige radierte Landschaften, welche, im Gegensatz zu den Blättern, in denen er die Landschaft bloß als Umgebung gebrauchte, und auch zu seinen gemalten Landschaften, unmittelbarer der holländischen Natur entlehnt sind.

Die „Hütte mit dem Heuschober", die „Hütte mit dem hohen Baum" und „Die Mühle", alle 1641 datiert, machen den Eindruck, ebenso wie die „kleine Brücke von Six" und das herrliche Blatt „Der Omval", beide vier Jahre später entstanden, direkt nach der Natur und im engsten Verkehr mit ihr auf die Platte radiert zu sein. Echtere radierte Landschaften, die mit

geringeren Mitteln ſchöner den warmen Charakter des flachen Landes geſtalten, kennt man nicht. Nach 1642 bietet dann bei weitem der größere Teil ſeiner Landſchaftsradierungen ſolche auf der vollen Wirklichkeit baſierte Anſichten des holländiſchen Landes dar. Man hat das Entſtehen dieſer Blätter in Verbindung mit dem Verluſt ſeiner eigenen Häuslichkeit bringen wollen, wodurch er mehr hinaus in die Felder getrieben worden ſei. Doch dies ſtimmt wenig damit überein, daß gerade dieſe drei ſchönen Radierungen noch zu Saskias Lebzeiten entſtanden. Wie ſehr denn auch dieſe Neigung, die Entwickelung im Werk eines Künſtlers mit den Ereigniſſen ſeines Lebens in engen Verband zu bringen, begreiflich iſt, ſo findet man hierzu in Rembrandts Kunſt doch nicht allzeit guten Grund. Es ſteht allein feſt, daß die bedeutendſte ſeiner Landſchaftsradierungen, die „Landſchaft mit den drei Bäumen“ im Jahre nach Saskias Tode gemacht worden iſt.

Man möge bei dieſem Bilde in einer gewiſſen Schroffheit der Gegenſätze etwas mehr oder minder Komponiertes ſehen können, im Grundcharakter dieſer Landſchaft kann man doch, ebenſo wie bei Rembrandts anderen Landſchaftsradierungen, an Wanderungen denken, die er nicht weit von der Umgegend Amſterdams gemacht hat. Wer die Gegend bei Naarden, Huizen, Valkeveen kennt, möchte faſt glauben, dieſe Landſchaft mit den drei Bäumen dort noch genau ſo wiederzufinden.

In dieſer Radierung iſt dem Himmel eine große Rolle zugeteilt, anders als bei Rembrandts übrigen radierten Landſchaften. Bis auf drei Ausnahmen ließ Rembrandt den Himmel in ſeinen radierten Landſchaften ganz weiß. Es war ihm dann um das zeichneriſche Motiv einer Mühle, einer Bauernwirtſchaft, einer Baumgruppe, einer Stadtſilhouette oder eines Heuſchobers zu tun, nicht ſo ſehr um ein Stimmungsmoment. Der Effekt des Blattes die „drei Bäume“ hingegen iſt zum großen Teil von dem prachtvollen Himmel getragen, es ſtürzen darin hinter einem Regenſchleier mutwillige Wolkenſchübe durcheinander. Es iſt, als ob Feen

und Satyrn, Engel und Dämonen aus dem Nichts auftauchend und wieder im Nichts dahinſchmelzend drohend und lockend durcheinander tanzen in dieſem ſtrahlenden Lichtſpiel, das am ſtärkſten die drei ſchweren Bäume umſcheint, die ihre rauhen Gipfel ſieghaft emporſtrecken in den majeſtätiſchen holländiſchen Himmel.

Bald darauf ſehen wir Rembrandt wieder eine Anzahl bibliſche Gegenſtände behandeln, von welchen die „Ehebrecherin“ (1644), in der Londoner National-Galerie, die in mancher Hinſicht noch an den „Simeon“ aus dem Jahre 1632 erinnert, um der ſchönen Kompoſition und der ſeltenen Vollendung willen den größten Ruhm genießt. Anziehender ſind ein paar kleinere Stücke aus dem folgenden Jahr im Berliner Muſeum: „Der Engel erſcheint Joſeph im Traum“ und „Der blinde Tobias“, wo beſonders in dem letzten die feine Empfindung von einem reifen Ton getragen wird. So ſchön hatte er die Poeſie der Armut noch nie gemalt.

Das Thema der „Heiligen Familie“, im Louvre, wird auch wieder aufgenommen. In „die Wiege“ (± 1644, bei Boughton Knight) darf man ſicher Maria und Anna bei dem Jeſuskinde erblicken. In dem tiefgefärbten Bilde „Familie des Zimmermanns“ (1645), aus der Eremitage, wird der Gegenſtand durch herabfliegende Engel näher angedeutet. Aber, wie Bode ſagt, die lieblichſte dieſer Malereien und in ſeiner Art eines von des Meiſters ſchönſten Werken iſt die „Heilige Familie“ (1646) in Kaſſel.

Es waren ſeit der „Nachtwache“ ſchon vier Jahre vergangen. Das Luxusfieber hat ausgetobt, das Feuer lodert weniger nach außen hin, um innerlich deſto heißer zu glühen. Er war ſchwer geprüft. Er hatte viel verloren und ohne Zweifel viel gelitten. Es kommen Schmerzenstöne in ſeine Arbeit, die ihr nur größere Schönheit verleihen. Wie tritt in dieſem kleinen Gemälde die Herrlichkeit zutage!

Iſt im Grunde, und wird hier die Wirklichkeit auch noch ſo unentwirrbar durcheinandergewoben mit der Viſion, — iſt im Grunde die Poeſie des häuslichen Herdes je großartiger und zugleich zarter ausgedrückt als in dieſer Angſt

und Wonne, Friede und Kampf atmenden Malermähr von ſchmerzensreicher Mutterluſt? Wie ſonderbar, daß da ein Herzſchlag tönt, der uns ſo rührend nahe erſcheint, trotz des ſchauernd Romantiſchen, des beklemmend Wunderdeutigen, des abſichtlich wie zu einem geheimnisvollen Geſchehen Inſzenierten in dieſer Malerei?

Aber gerade darin offenbart ſich Rembrandt ganz beſonders. Das Konkrete eines aus der Natur herausgeſchnittenen Stückes Wirklichkeit vor das Auge zu rufen, gehört nicht zu den Mitteln, womit er tiefere Lebenswahrheit in eine Form kleidete. Eine Vertrautheit mit den tiefſten Verborgenheiten der organiſchen und ſichtbaren Natur war ſein eigen, daß ſie die Flucht der Phantaſie überall hinbegleiten konnte. Hat er nicht — richtig erfaßt — allzeit die Phantaſie verwirklicht und die Wirklichkeit aufs neue erſchaffen zu Geſtalten höherer Art, indem er Fleiſch, Blut und Nerven den am reichſten orcheſtrierten Traumgeſtalten gab? Und iſt es nicht durch dieſe einzige Gabe, daß er auch hier wieder das am nächſten Liegende und das Fernſte zuſammen ſo ſymphoniſch herausgeſagt hat, — iſt es nicht darum, daß wir uns bei dieſem Werk zugleich ſo ſchneidend armſelig und doch ſo herrlich reich, ſo bang gefangen und doch ſo weit befreit fühlen?

Gemälde wie die „Heilige Familie“ ſollten vermuten laſſen, daß der Rembrandt jener Jahre in ſeinem häuslichen Daſein beſonderen Stoff für ſolche Darſtellungen fand. Doch iſt darüber nichts bekannt geworden. Wie ſein Leben in den erſten Jahren nach Saskias Tod und während Titus noch in den Kinderſchuhen ſteckte, ſich geſtaltete, kann nicht feſtgeſtellt werden. Man weiß allein, daß er im Jahre 1649 Streit mit einer Trompeterswitwe Geertje Dirks bekam, die bei ihm gedient hatte.

Wann dieſe Frau in Rembrandts Haus gekommen war, bleibt unſicher. Es braucht nicht gleich nach Saskias Tode geweſen zu ſein; denn ſie ſagt am 24. Januar 1648 in einem Teſtament, worin ſie ſich „kränklich von Körper“ nennt und Titus zum Univerſalerben einſetzt, daß ſie deſſen Kinderfrau

geweſen ſei, und war ſomit nicht ſeine Amme. Sie ſelbſt erkennt ſpäter an, alles, was ſie beſitzt, im Hauſe des freigebigen Rembrandt erworben zu haben. „Seit ſie aus dem Hauſe von Rembrandt gegangen iſt, um auf einem Zimmer zu wohnen", ſo erklärt ſie am 28. Juni 1649 vor einem Notar, kann ſie indeſſen nicht mehr auskommen, und ſie bittet darum ihren früheren Herrn um Unterſtützung. Rembrandt will, „um ihre Habe, die verſetzt iſt, von Silber und Gold, wieder auszulöſen, und ſie alſo völlig zu retten, unter Kürzung deſſen, was er ihr ſchon vorgeſchoſſen hat, noch ſo viel geben, daß alles zuſammen die Summe von zweihundert car: Gulden beträgt. Und obendrein noch zu ihrem ehrlichen Unterhalt und Alimenten jährlich die Summe von hundertundſechzig car: Gulden ihr Lebenlang . . .", alles unter der Bedingung, daß das Teſtament zugunſten Titus in Kraft bleibe. Wahrſcheinlich war es Rembrandts Abſicht, daß die Koſtbarkeiten, die er ihr wohl etwas unbedacht geſchenkt hatte, auf dieſe Weiſe ſpäter an Titus zurückkamen. Dieſer vorgeſchlagene Vergleich ſcheint indeſſen nicht zuſtande gekommen zu ſein, und drei Monate ſpäter läßt Geertje Rembrandt vor das Gericht für Heiratsſachen und Injurien rufen, ohne daß der Verklagte erſcheint. Sechs Tage darauf kommt Rembrandts junge Dienſtmagd, Hendrickje Stoffels, vor dem Notar Zeugnis davon ablegen, was Rembrandt Geertje angeboten hatte. Wieder dreizehn Tage danach erklärt der Schuhmacher Octaef Octaeffsz., derſelbe, der bei Geertjes Teſtament Zeuge geweſen war, vor demſelben Notar, daß er vier Tage vorher, während einer neuen Zwieſprache Geertjes mit Rembrandt, mit dem Notar „in der Küchen" anweſend geweſen iſt, und daß „ſelbige Geertje Dirks gegen den Requirent ſehr heftig und unvernünftig ausgefahren ſei, und den Akkord nicht leſen hören noch minder unterzeichnen wollte." Geertje erklärte zwar, daß die Urkunde, die ſie nicht vorleſen hören wollte, die getroffene Verabredung enthielt, aber ſie machte die „Ausflucht, bei Krankheit und andern Schwächezuſtänden eine Magd oder Beſchließerin, und ſomit mehr jährlich als hundertſechzig Gulden, nötig

zu haben, worauf, obſchon der Requirent ſagte, ſolches nach ſeiner Diskretion verbeſſern zu wollen, vorgen. Geergje Dircx keinen Akkord für dieſe Zeit hat unterzeichnen wollen."

Zum dritten Male vorgeladen, erſcheint Rembrandt am 23. Oktober 1649 vor den genannten Kommiſſaren. Jetzt erſt kommt Geertje mit der Erklärung, „daß der Verklagte ihr mündlich ein Trauverſprechen getan und ihr dafür einen Ring gegeben habe." Außerdem erklärt ſie, intimen Verkehr mit Rembrandt gehabt zu haben. Sie „verlangt, daß der Angeklagte ſie heiraten ſolle oder ſonſt für ihren Unterhalt ſorge."

Rembrandt beſtreitet Geertjes erſte Behauptung und erklärt, daß er ſich über die zweite nicht auszuſprechen brauche. Die Kommiſſare fällen darauf das Urteil, daß der Verklagte der Klägerin ſtatt hundertundſechzig Gulden die Summe von zweihundert car: Gulden geben ſolle, und das jährlich auf Lebenszeit."

Mit dieſem Reſultat, das Geertje gewiß auch ohne Prozeß hätte erzielen können, war dieſe wenig erquickliche Sache inſoweit zu Ende. Sieben Jahre ſpäter vernehmen wir indeſſen noch ein letztes Stückchen dieſer Geſchichte. Der Bruder Geertjes, Peter Dirksz., hat ſie 1650 in eine Anſtalt bringen laſſen, wofür Rembrandt die Koſten bezahlte. Wahrſcheinlich verlangt er jetzt, überdrüſſig, ſich länger ausnutzen zu laſſen, dieſes Geld zurück, und läßt Peter, da dieſer ſich deſſen weigert, feſtſetzen. Bald darauf kommt nun eine gewiſſe Cornelia Jans erklären, daß ſie „in dem Jahre 1650 auf Erſuchen der Freunde von Geert Dircx dieſe ſelbe Geert Dircx geholfen hat ins Arbeitshaus in Gouda zu bringen, und daß ſie, die Zeugin, in dieſer Zeit und um dasſelbe zur Ausführung zu bringen, ſo ab und zu vorgeſchoſſen und gegeben habe . . . . die Summe von ungefähr 140 Gulden, eher mehr als weniger, welches Geld ſie, Zeugin, erklärte, auf Erſuchen der genannten Freunde, geholt und empfangen zu haben aus der Hand des Produzenten."

Daraus geht also hervor, daß Geertje auf Veranlassung ihrer Umgebung in eine Anstalt eingesperrt worden war, doch daß Rembrandt auch dann noch fortwährend um Geld angesprochen wurde. Da dies alles, im Zusammenhang mit der Art und Weise, wie sie sich im Oktober 1649 bei Rembrandt „in der Küchen" verhalten hatte, zu der Vermutung berechtigt, daß die Trompeterswitwe, die sich „von Körper kränklich" nannte, von uns wohl unter die Nervenkranken eingereiht worden wäre, die vielleicht mit ihrer Familie die Grenzen des Begriffes Erpressung wohl mal überschritten hatte, — so wäre es nicht billig, aus dieser Geschichte scharfe Konsequenzen mit Bezug auf Rembrandts Betragen zu ziehen. Es ist wohl wahrscheinlich, daß er sich von Geertje eine Zeitlang hat gefangen nehmen lassen, und vielleicht war es charakteristisch für ihn, daß er schließlich aus Ärger darüber nun auch extra krasse Maßregeln nahm. Aber in jedem Fall hatte, wer es mit Rembrandt gut meinte, alle Ursache froh zu sein, als die so wenig sanftmütige Kinderfrau nun endlich aus seinem Hause war.

Durch die „Nachtwache", so nimmt man ziemlich allgemein an, hatte Rembrandt die Leute, die sich malen lassen wollten, abgeschreckt und sich entfremdet. Dennoch, bezeichnet auch das große Schützenstück sicher einen Wendepunkt in seiner Laufbahn, mag man das nicht so absolut hinnehmen. War er auch nicht mehr wie zehn Jahre früher der Modemaler der deftigen Amsterdamer, so kennt man doch eine Anzahl Porträts seiner Hand, die bald nach 1642 entstanden und die nicht alle nur aus Liebhaberei gemalt sein können. Es sind prächtige darunter, von allerlei Art.

Das Bildnis eines „Herrn in einem Halsberg" (1644) mit Banning Cocqs Handbewegung, bei B. Altmann zu New York, erinnert in seinem etwas äußerlichen Achevé, das an der Grenze der Fatigiertheit steht, an einige etwa zehn Jahre früher entstandene Werke. Ein feineres Mannesbildnis (1643), bei Mrs. Alfred Morrison, das dort mit Unrecht Dr. Ephraim Bonus genannt wird, wiederholt

die Haltung des elf Jahre früher gemalten Maerten Looten, bietet aber in der ſubtilen Charakteriſtik des ſcheuen ſcharfen Kopfes etwas viel durchdringender Gewagtes. Die „Junge Frau an einem Treppengeländer“ (1644), bei Alexander Henderſon, verkehrterweiſe die „Frau des Bürgermeiſters Six“ genannt, hat ein wenig von der „Jüngeren Frau“, bei der Familie van Weede van Dykveld, iſt aber viel voller, ſchöner, pikanter. Neuer und kühner iſt ein „Junger Mann, der ſich vom Schreibtiſch erhebt und nach ſeiner Mütze greift“ (1644), bei Earl Cowper. Das von glühendem Farbenton durchtränkte Bild iſt von erſtaunlicher Eigenart, was Anordnung und Ausdruck ſowohl als auch Stoffverarbeitung betrifft. Vielleicht muß man dieſes Stück nicht als beſtellte Arbeit betrachten, eher als ein aus Liebhaberei gemaltes Porträt.

Der „Leſende Mann am Fenſter“, aus der Glyptothek zu Kopenhagen, der ſich, was Sattheit des Tones betrifft, hieran genau anſchließt, gilt meiſtens als ein Genreſtück, obſchon man in der letzten Zeit auch einen bibliſchen Gegenſtand darin hat ſuchen wollen. Die Möglichkeit liegt nahe, daß es einfach das Porträt eines Bekannten war, etwa wie die Radierung von Jan Six in ein reich ausgeſtattetes Interieur geſetzt. In jedem Fall iſt es ein Juwel einer Malerei, voll farbiger Illuſion und ſtimmungsvollem Ernſt.

Wahrſcheinlich aus etwas ſpäterer Zeit iſt das „Porträt eines jungen Malers“, vielleicht einer von Rembrandts Schülern, der ſeinerſeits wieder den Maler zu zeichnen ſcheint. Das Bild macht den Eindruck eines von Rembrandt ganz für ſich ſelbſt auf die Leinwand geworfenen Motivs, das auf etwas direkt Erſchautem baſierte. Obſchon repräſentativer dargeſtellt, iſt das Porträt des „Jungen Malers mit hohem Hut“, jetzt bei H. C. Frick zu Pittsburg, von gleicher Intimität. Auch in dieſer ſchlichtreif gemalten Arbeit denkt man an einen Vertrauten oder Freund des Meiſters. Es iſt ein ganz beſonders feſſelndes Bildnis: der fragend blickende junge Mann, dem der Weltſchmerz ſo traurig ſanft um die Lippen ſchwebt.

Das Porträt eines weniger träumerischen Kunstgenossen, das er um dieselbe Zeit radierte, ist leichter zu identifizieren. Es ist der kurz vorher aus Italien zurückgekehrte Landschaftsmaler Jan Asselyn, dessen pikante Erscheinung das Motiv zu einem von Rembrandts sprechendsten Porträtradierungen hergab, voll kameradschaftlicher guter Laune und zigeunerhaftem Schwung. Im ersten Entwurf erhielt Asselyn eine Staffelei als über seinen hohen Spitzhut hervorragenden Hintergrund. Im endgültigen Zustand ist diese weggeschliffen und wurde der Fond ganz weiß. Tieftönig durchgearbeitet ist dagegen der Hintergrund auf dem Radierporträt des portugiesischen jüdischen Arztes Ephraim Bonus (1647), der in dem Augenblick dargestellt ist, wo er eine Treppe herabkommt, und, während er uns sein vertrauenerweckendes Gesicht zukehrt, über einen gemachten Besuch nachzusinnen scheint. Es liegt eine Sphäre wohltuenden Geheimnisses in dieser Radierung, deren Sujet er, nur etwas einfacher in der Umgebung und fast noch lebendiger im Ausdruck, auch gemalt hat (Kollektion Six).

Was sammetne Tönung betrifft, schließt sich bei diesem Bilde die gleichzeitig entstandene große Radierung des Jan Six an, der beim Fenster stehend liest, und die zu Rembrandts gelungensten Blättern gezählt wird. Als Stimmungsinterieur ist die technisch unvergleichlich verfeinerte Radierung noch schöner als der Bonus. Der Ausdruck der sinnenden Figur löst sich völlig auf in den der sammetnen Tiefe der subtil geliebkosten Umgebung. Das ganze Blatt atmet eine Sphäre wohlbehaglicher Einsamkeit in geistigem Genießen.

In solcher intimen Auffassung, im Zimmer am Fenster sitzend, hat Rembrandt in dieser Zeit (1649) auch sich selbst in einer Radierung dargestellt. Aller Zierat, Frisur und wohlüberlegte Pose früherer Selbstporträts sind hier nicht vorhanden. Die Travestie hat einer Wiedergabe in Negligee Platz gemacht, die direkt auf den Mann losgeht und uns in der unverhohlen äußerlichen Erscheinung so viel mehr vom inneren Menschen offenbart. Wir sehen hier

Rembrandt ſelbſt, wie er im Hut und einer weiten Arbeitsjacke, in andächtiger Beobachtung verſunken, hinter ſeinem Zeichentiſch in die Welt hineinblickt, während er im Begriffe iſt, das ſo Erſchaute dem Papier anzuvertrauen. Sein ſchmerzlich geſpanntes Antlitz zeigt die Spuren vielen Kampfes und vielen Leides, aber die tiefgefurchten Züge ſprechen auch von ungebrochener, ja ſelbſt geſtählter Hartnäckigkeit und von einer entſchloſſenen Einkehr in Schätze tieferer Lebensweisheit.

Bibliſche Gegenſtände feſſelten den ſo vertieften Seher mehr als je. Wie der Künſtler grade zu dieſer Zeit in religiöſen Kompoſitionen lebte, beweiſt auch der Umſtand, daß man aus ſeinen zahlreichen Zeichnungen bibliſcher Vorwürfe wohl den dritten Teil ums Jahr 1650 und kurz darauf ſetzen zu müſſen meint. Wir ſahen ſchon, wie oft er die „Heilige Familie“ behandelte, um das Sujet ſchließlich in dem Kaſſeler Gemälde am ſchönſten zu vollenden. Den Vorwurf der „Anbetung der Hirten“ in München, den wir bei der Serie der Paſſionsſtücke erwähnten, malte er ebenfalls 1646 nochmals wieder, kleiner im Format und anders, in einem noch tonvolleren Stück, das die Londoner Nationalgalerie bewahrt.

Im folgenden Jahre vollendete er, von der früheren Kompoſition im Mauritshuis ausgehend, die „Suſanna“, in Berlin, nachdem er dazu noch wieder einige Vorſtudien gemacht hatte. In bezug auf ſenſuelle Glut und Farbe gibt es kaum ein Stück dieſer Periode, das dieſem Bilde hoher Reife gleichkommt; doch in der Innigkeit des Ausdrucks wird es von anderen Werken dieſer Jahre weit übertroffen.

„Die Ruhe auf der Flucht“, in der Iriſchen Nationalgalerie, gehört zu den phantaſievollſten Erzeugniſſen Rembrandtſcher Kunſt. Es iſt in dieſem geheimnisvoll nächtlichen Bilde etwas von dem Stil der früheren Radierung „Die Verkündigung der Hirten“, aber es iſt alles unendlich zarter, ſäuſelnder und die prangende Luft mit dem Monde hinter den Wolken iſt feierlich ſtill, wie es kaum je ein hol-

ländiſcher Landſchaftsmaler, van der Neer mitinbegriffen, gemalt hat. Einige Jahre ſpäter entſtanden die „Emmausgänger“ aus dem Louvre, ein kleines beſcheiden ausſehendes Bild. Aber um wie viel ergreifender iſt hier die unſcheinbare Geſtalt des wehmutſtrahlenden Chriſtus, als der noch immer einigermaßen gebieteriſche Jeſus aus Rembrandts früheren Werken. Aus demſelben Jahre 1648 iſt das dunkle Traumphantom vom „Barmherzigen Samariter“, gleichfalls im Louvre. Auch hier iſt die Vertieftheit unendlich größer, als da Rembrandt in früheren Jahren dasſelbe Sujet doch ſchon ſo treffend gemalt hatte. Dieſe bibliſchen Bilder atmen jetzt eine Empfindung erhabener Gelaſſenheit. Niemals iſt in demütig in ſich ſelbſt gekehrten Geſtalten das Evangelium der Enterbten beredter verkündigt worden.

Im „Tobias und ſeine Frau“, bei Sir Francis Cook, 1650 gemalt, iſt der wundervollen ſtillen Traurigkeit des Interieurs eine noch intimere Weihe gegeben durch die Pracht, die man draußen durch das offene Fenſter erblickt. Man denkt an den „Jungen Mann am Fenſter“, in Kopenhagen, und an die Fidelholzmuſik des Berliner Tobiasbildchens, — aber ſo wie hier der alte Mann mit gefalteten Händen klagend beim dunklen Kamine träumend daſitzt und die farbenvollere Frauenfigur, mit dem Rücken nach uns zu, das ſchnurrende Spinnrad hantiert, während man durchs Fenſter, an welchem ein kleiner Vogelkäfig hängt, droben ein rotes Dach und über ſich windendem Weinlaub hinweg den lockenden Himmel erſchaut, iſt jetzt alles noch bedeutender, noch wunderbarer, noch mehr veredelt. Auf der Londoner Rembrandtausſtellung mochte dieſes Bild wohl als das ſchönſte all der hundert anweſenden Bilder gelten.

Es war auf dieſer Ausſtellung auch eine lebensgroße „Beweinung Chriſti“, aus demſelben Jahre, die dem Duke of Abercorn gehört: ein Bild, an dem viel verdorben worden iſt. Aber der Körper des toten Chriſtus, ſo wie er in der tragiſchen Haltung eines, der ausgekämpft hat, ſich matt

leuchtend in das weiße Leichentuch fügt, ist von so fremdartig großzügigem Stil, daß schon dadurch allein diese in den Werken des Meisters wohl einzig dastehende Schöpfung unvergeßlich bleibt.

Mitten in diesen hochgestimmten Bibeldarstellungen steht „Das Hunderguldenblatt“ (± 1649), an welches Baudelaire gedacht haben muß mit seinem:

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement . . . .

Christus steht auf einer Erhöhung, wo er sich gegen eine dunkle Nische abhebt. Er trägt ein einfaches, in geraden Falten herabhängendes Gewand. Nichts Äußerliches zeichnet ihn aus. Aber um sein Antlitz hin, das einen sanft ekstatischen Ausdruck trägt, zittert ein phosphoreszierender Glanz im tiefen Dunkel des sammetartig geätzten Hintergrunds. Während neben ihm einige Apostel und eine Reihe disputierender Pharisäer stehen, drängt sich von unten, außer einer Gruppe Frauen mit ihren Säuglingen, ein breiter Zug Kranker und Gebrechlicher nach ihm hin. Da ist eine schweratmende Frau in einer Matte liegend, ein in ein Tierfell gehülltes altes Weib, ein um Segen flehendes Mädchen in besserer Kleidung, ein aussätziger Mann, ein wankender Wassersuchtkranker, den ein runzliges Frauchen leitet, ein ganz Erschöpfter in einem Schubkarren, dahinter seine klagende Mutter, ein Mann auf einem Kamel, ein Äthiopier mit einem Esel: lauter Gestalten der allernächsten Wirklichkeit, die alle nach Jesus schmachten. Doch auch abgesehen davon, daß die Zusammengeströmten sich hoffnungsvoll zu ihm wenden, beherrscht der Glanz um Christus Gestalt völlig die unbegreiflich reich und vertieft komponierte Radierung. Möge in dem optischen Fallen des Lichts dieses in seiner bunten Abwechselung doch so gebundenen Bildes auch etwas Unerklärbares bleiben, — das Licht, das das innerliche

Leben von allem dem beſcheint, das die Handlung regelt, das der Darſtellung die Weihe gibt, kommt von nirgend ſonſt woher als von jenem Prediger, deſſen offene Gebärden liebevollen Helfens, und deſſen ſanfte Züge von reinſter Majeſtät zeugen.

Währenddeſſen läßt dieſer allſeitige Künſtler, der ſich ſo fortdauernd der Darſtellung des geiſtig nach innen Gekehrten widmet, auch das ſinnliche Anſchauen deſſen, was er auf Wanderungen und Streifzügen angetroffen hat, noch nicht ruhen. Eine Maſſe ſeiner ſchönſten Landſchaftszeichnungen, in vielen Sammlungen zerſtreut, müſſen während dieſer Jahre entſtanden ſein. Und was die Radierungen anbelangt, die ruhig-rauhe „Landſchaft mit dem Turm“, in welcher Vosmaer das Dorf Loenen erblickte, die kleinere „Landſchaft mit der trinkenden Kuh“, die noch kleineren Blätter von den „Schwänen im Strom“ und der „Landſchaft mit dem Kahn“, dem „Heuſchober und der Schafherde“, der prächtig erzählenden „kleinen Landſchaft mit dem Milchbauer“, des ſogenannten „Obelisk“, worauf man jedoch in Wirklichkeit einen der Grenzpfähle, die rings um Amſterdam ſtanden, abgebildet findet, die herrliche Platte von den „Drei Bauernhäuſern“ und der „Viereckige Turm“, ſo ſind ſie alle aus dem Jahre 1650 oder von kurz vorher. Aus dem darauf folgenden Jahre iſt die von der Endloſigkeit der Ebene rauſchende Radierung „Das Landgut des Goldwägers“, während die „Landſchaft mit dem Jäger“, der „Waldrand“ und der „Weg längs dem Kanal“ die allerletzten Abbildungen des Landlebens in Rembrandts Radierungen darſtellen.

All dieſe Blätter ſind im Gegenſatze zu den früheren Landſchaftsradierungen, die zart und reif erwogen und ſehr ſorgfältig mit Scheidewaſſer geätzt waren, hauptſächlich durch direkte Behandlung der Platte mit der kalten Nadel im Kupfer entſtanden. Sie packen uns darum durch eine abrupte Feinheit von ſchmeichelnd ſchiebender oder kraß ſchneidender Zeichnung, wodurch eine glänzende Offenheit des Effekts erreicht wird.

Auch unter Rembrandts Malereien findet man ungefähr um 1650 wieder eine Anzahl Landſchaften, von denen einige von großer Kraft ſind. Was ihren Grundzug betrifft, ſo ſchließen ſie ſich hauptſächlich denen an, die bald nach 1642 entſtanden ſind; doch ſind ſie, bei noch höher hinaufgeführtem Tongehalt und geſchloſſenerem Effekt, von weniger ungeſtümer, von milderer Dramatik.

Das „Tal mit der Ruine auf dem Berge", in Kaſſel, gehört zu den allerſchönſten Stücken dieſer Art. Oberflächlich betrachtet iſt nicht viel mehr Farbe verwendet als auf eine kühne Griſaille wie „Die Eintracht des Landes" (Muſeum Boymans Rotterdam, 1648). Doch was entwickelt ſich bei näherem Eindringen für ein Klang aus dieſen eingeſogenen Tönen! Das iſt wohl das völlige Ineinanderfügen verwandter Farben, das van Hoogſtraeten in Rembrandt rühmt; aber es wird ein muſikaliſches Ineinanderfließen zu ſo mächtigen Akkorden, wie man ſie bei Malern der ungebundenen Farbe kaum antrifft. Schaffen nicht dieſe unzähligen Schattierungen ſaftigen Dunkels und tiefer Goldbronze und Braunocker und zartem Biſter und ſanft glühenden Graus und rötlicher Sepia, von blaſſem Lapislazuli und Warmrot und Olivgrün nur wenig gehoben, zuſammen einen Reichtum und eine Tiefe, vor denen ausgedehntere Farbenſkalen meiſt erliegen?

Die berühmte „Windmühle", bei Lord Lansdowne, iſt, obſchon ebenfalls beinah monochrom, an großartiger Tonfülle unübertroffen. Alles iſt hier zu einem einfachen Bau fließender Flächen zurückgeführt. Obſchon die Durcharbeitung erſtaunlich iſt, packt das Ganze durch eine in der Tat monumentale Stimmung. Es iſt das Prangende des Sonnenſcheins, vermählt mit dem Schüchternen der Dämmerung, es iſt das melodiſche Nachleben des bewegten Tages im Abſchiedsliede des Ruhe erſehnenden Abends.

In dieſe Periode fallen von Rembrandts Werken wieder eine Anzahl Porträts und andere Bilder, für welche wahrſcheinlich ihm Naheſtehende als Modell dienten.

Wiederholt erſcheint nach 1650 in ſeinen Malereien eine Frauengeſtalt, zu welcher, wie man annimmt, das kleine, von Houbraken erwähnte Bauernmädchen aus Ransdorp, Hendrickje Stoffels, geſeſſen hat, die ſchon ſeit 1649 als Dienſtmädchen in ſeinem Hauſe war und in einer viel ſpäteren Urkunde „Gouvernante für Rembrandt van Rijn“ genannt wurde, und die in ſeinem ganzen ſpäteren Leben einen wichtigen Platz einnehmen ſollte.

Der Louvre iſt im Beſitz der wie aus breiten Akkorden der Dämmerung lieblich hervortretenden Erſcheinung einer in offener Pelzjacke gekleideten jungen Frau, ernſt, beinah ſorgenvoll, aber dabei tröſtend ſanftmütig und verſtändig im Ausdruck, vermutlich das Bild, das am meiſten als ihr eigentliches Porträt gelten kann (± 1652).

Aus nicht viel ſpäterer Zeit — denn ſie ſieht eher jünger als älter aus — mag dann wohl „Hendrickje im weißen Mantel“, bei Charles Morriſon, ſein, ein Bild, das, trotzdem es viel gelitten hat, noch einen großen Zauber ausübt, während das entzückende Malerſtück, das „Badende Mädchen“, das vielleicht Hendrickjes Formen wiedergibt, in der Londoner Nationalgalerie, 1654 datiert iſt.

Die zu gleicher Zeit hiermit entſtandene lebensgroße „Bathſeba“, im Louvre, die, wie man gleichfalls annimmt, nach Hendrickje gemalt wurde, iſt als Kompoſition, was man eine arrangierte Aktſtudie nennen könnte. Aber dieſe auf tiefe Schattenbewegungen, in ſchweren geſättigten Lichttönen unerhört kühn ausgearbeitete Nacktheit iſt von ſo pulſierendem Leben, der Kopf iſt ſo würdevoll und ſchön von ſchüchterner Traumwonne, daß man hier nicht anders als von der größten Kunſt ſprechen kann. Das junge Weib hat nicht, was man edle Formen nennt, aber es ſpricht aus dem Körper ein anderer Lebensadel, der auf mehr als äußerlicher Vollkommenheit beruht. Matt und leuchtend ſteht das großartig Organiſche dieſer geſchmeidigen Menſchennacktheit in ſteif ſtehender Farbe ſchwelgend geknetet, ſo daß alles körperlich warm, taſtbar und in voller Luft weit atmend erſcheint. Es war nicht ohne Grund, daß Léon

Bonnat, bei der Eröffnung des Saales Lacaze, dieſe Bathſeba für die ſchönſte Malerei des ganzen Louvre erklärte.

In einem von Dr. Bredius 1891 erworbenen Männerkopf, der die Jahreszahl 1650 trägt (im Mauritshaus), erkannte Dr. Bode mit großer Wahrſcheinlichkeit Rembrandts damals noch einzig lebenden Bruder Adriaen.

Es iſt ein rauhes, rotes, borſtiges Geſicht. Das graue Kraushaar ſitzt wirr um die durchfurchte Stirn dieſes kräftigen ungeleckten Bären, einfach in ein loſes Wams gekleidet, reſigniert unter großem Leid ſchwerer Arbeit, mit fragend zugekniffenen Augen und der Naſe des Malers ſelbſt. Der verwitterte, gedunſene Kopf iſt, über einem Untergrund kühl-warmen Dunkels hin, mit kräftigen fetten Strichen in einem Impuls gemalt, obſchon man an eine bloß auf einer Saite geſpielte Melodie denkt, ein Prachtſtück von vortrefflicher grauer Kernigkeit.

Während das Bild das Höchſte an Schlichtheit iſt, finden wir dieſen Bruder, im ſelben Lebensalter, im Berliner Muſeum noch einmal wieder, dramatiſcher im Ausdruck und phantaſtiſch geſchmückt, mit einem großen Helm von getriebenem Golde auf dem Haupte und einem Halsberg unter dem trotzigen Kinn. Die gedämpfte Tonart des barſchen verbitterten Geſichts und des prachtvollen Bruſtſtücks ſtützt den ſchmetternden Effekt der Helmpartie, während umgekehrt das unbeſchreibliche Lichtrelief dieſer quäleriſch durchgearbeiteten Goldpracht das düſter Schickſalſchwere in dem fahlen Antlitz noch mehr vertieft.

Beim Grafen Potocki in Paris findet ſich vermutlich Adriaen wieder, mit minder lebensmattem Ausdruck. Aus reichen Schattierungen von köſtlichem Goldſtoffdüſter dämmert dieſer rätſelhafte wehmutsvolle Wahrſagerkopf nach vorn dem Lichte zu und weiß, trotz vielleicht einer Spur von Friſiertheit, ſo ſeltſam von glimmendem Feuer und von Schwachheit, von Tränen und von Stolz zu erzählen. Bei Jules Porgès begegnet man — in einem wohl angezweifelten Bilde — ſeinem Kopf in einem mehr genreartigen Gemälde: mag auch in den zugekniffenen kleinen Augen und dem ganzen

ſcharf erfaßten Typus etwas ſein, das, mehr als dies bei Rembrandt der Fall iſt, an manchen deutſchen oder altvlämiſchen Kopf erinnert, ſo gleicht doch die ſchöne, reife Malerei ſehr der Rembrandtſchen. Höchſtens würde man dahinter, im Hinblick noch mehr auf das Maesartige Pendant, eine Arbeit ſuchen, die von einem begabten Schüler vorbereitet und vom Meiſter weiter ausgeführt wurde, — wie die „Alte Frau mit einem Buch“, aus derſelben Sammlung, durch das Zuſammengehen prachtvoller Stellen und unbegreiflich ſchwacher Partien, an teilweiſes Arbeiten des Meiſters, wenn auch auf andre Weiſe, in eines Schülers Werk erinnert.

Noch einmal (1654) malte Rembrandt ſeinen Bruder in einem Stück, das die Petersburger Eremitage birgt, und wo ſein knochiges Antlitz ſchwermütig, ja jammervoll unter einer ſchwarzen Mütze ausſchaut wie ein Bild trauernder Abgelebtheit. Auf einem Bilde der Emmausgänger der Rembrandtſchen Schule (Darmſtadt) und noch beſtimmter auf einem früher Sokrates genannten Ferdinand Bol (Louvre) findet man nochmals denſelben Kopf, ſo daß offenbar der alte Mann auch den Schülern Rembrandts geſeſſen hat. Beinahe möchte man hieraus ſchließen, daß Adriaen in der letzten Zeit ſeines Lebens in Amſterdam einige Zeit bei Rembrandt wohnte. Um dieſelbe Zeit, wo das Petersburger Bild entſtand, war es, daß der alte Müller ins Grab ſtieg.

Es hat ſeine bedenkliche Seite, auf den wenigen Daten, die wir haben, zu feſt weiter zu bauen. Aber das Vermuten, daß Adriaen bei ſeinem Bruder eingezogen war, könnte noch durch den Umſtand bekräftigt werden, daß man in jenen Tagen auch eine alte gebrochene Frau in Rembrandts Arbeiten auftauchen ſieht, die viel Ähnlichkeit mit dem obengenannten Pendant zu einem Porträt Adriaens zeigt (Jules Porgès), und in welcher man alſo nicht ſo unwahrſcheinlich Eliſabeth van Leeuwen, Adriaens Frau, erkennen kann. Eines ihrer Bildniſſe, „Die Frau mit der roten Kappe“ (1654), aus der Eremitage, kann auch ein

Pendant zu Adriaens Porträt an gleicher Stelle gewesen sein.

Am treffendsten ist sie auf der wie aus Elfenbein und Ebenholz zusammengeschmolzenen „Frau mit der schwarzen Mütze“ (1654), ebenfalls in der Eremitage. Ihr trüber Blick starrt niedergeschlagen in abgrundtiefes Sinnen: es ist, als lausche sie dem Rauschen ferner Wasser. Ein Schauen ist es mitten hinein in die Tiefe des Unabwendbaren, aber nichts ist in ihr, das zur Auflehnung dringt. In Haltung und Gesichtsausdruck ist sie ganz Leid, ganz Hingabe, ganz Resignation.

Es weckt beinahe Befremden, daß man in dieser Zeit, wo er anscheinend wenig Aufträge für Porträts hatte, unter Rembrandts Werken einem Bilde begegnet (Kassel), das man um seiner äußerst intimen Auffassung willen eher für das Bildnis eines vertrauten Freundes halten sollte, doch das nach einem ziemlich untadelhaften Stammbaum niemand anders vorstellen kann als einen gewissen Nicolaes Bruyningh (1652), von dem weiter nichts Besonderes, auch nicht die mindeste Beziehung zu dem Künstler bekannt geworden ist.

Dürften wir ohne Vorbehalt an die objektive Wirklichkeit dieses Konterfeis glauben, dann müßte dieser Bruyningh ein wahrlich sublimer Grüblerkopf gewesen sein: ein irrender Ritter vom Geist, ein sanftmütig erstaunter Schlafwandler, ein Geisterseher mit vertröstenden, versöhnten Augen. Wie dem auch sei, ein stärkerer Odem ist nie von einer schlichteren Malerei ausgegangen, und man könnte wohl fragen, ob hinter Mona Lisas Lächeln tieferes Leben brütet, als hinter diesem, zwischen weichen Zweifelzügen so wunderbar gewölbten Lippen.

Ganz aus dem durchadelteten Empfinden heraus, das in diesen unvergleichlichen Kopf hineingelegt ist, sind eine große Anzahl radierter biblischer Vorstellungen aus ungefähr jener Zeit.

Das Blatt „Christus erscheint den Jüngern“ (1650) gibt sich etwa wie eine luftig hingekritzelte Komposition; aber die magische Weihe des Auferstehungswunders haucht

ganz von innen heraus, durch dieſe zitternd hingeſchobenen Striche. Mit beinahe ebenſowenig Mitteln iſt „Der blinde Tobias“ (1651) von Rembrandt auf einer kleinen Platte ins Leben gerufen worden. Schönere Traurigkeit läßt ſich nicht denken als wie ſie in der wankenden Geſtalt des vor ſich hin taſtenden Blinden liegt, der von ſeinem Stuhl am ſtillen Herd aufgeſtanden iſt, weil er da draußen die Stimme ſeines Sohnes vernommen hat. Auch das „Chriſtuskind unter den Schriftgelehrten“ (1652) iſt eine in wenigen Linien ausgeſprochene Radierung, beſonders durch die Macht bewundernswert, mit der die unſcheinbare Geſtalt des jugendlichen Sehers mit feiner Gebärde den breiten Kreis ſeiner erſtaunten Zuhörer und damit die ganze Kompoſition beherrſcht. Dasſelbe von atemloſer Andacht Erfüllte findet man in der „Kleinen Chriſtuspredigt“, dem ſogenannten Blatt von la Tombe, worin auf kleinerem Raum die Kompoſition des früheren „Hundertguldenblattes“ noch kraſſer und eckiger zuſammengefaßt erſcheint. Die letztere Radierung mutet an wie aus hartem Stoffe entſchloſſener herausgehauen zu ſein. Und doch findet man in dieſem kräftigen Stil Einzelheiten, wie das kleine Kind mit dem Kreiſel, das mit den Fingern in den Sand ſchreibt, von dem Frauchen, das ſeine Pantoffeln in der Ecke hat ſtehen laſſen, und von dem abgezehrten alten Mann, der mit der Hand am Kinn ſo eifrig in ſeinem Lauſchen aufgeht, die von ſeltener Zartheit ſind.

Auf andre Weiſe iſt das Aufgehen in einem feſſelnden Phänomen treffend ausgedrückt auf einem wohl ungefähr gleichzeitigen Blatte mit profanem Gegenſtand, der gewöhnlich Faustus genannt wird, jedoch in einer Liſte des ſiebzehnten Jahrhunderts einfach „Der praktizierende Alchimiſt“ heißt. Wir ſehen den orientaliſch hergeputzten Zauberer, während er die Zauberformel ausgeſprochen hat und von ſeinem Stuhl aufgeſtanden iſt, vornübergeneigt nach der leuchtenden Erſcheinung blicken, auf ſeine Fäuſte geſtützt, in ſtraffer Spannung. Und es würde ſchwierig ſein, ſich den müden Forſcher, der ſich

ſehnend nach dem Lichte des Übernatürlichen zukehrt, in einem konzentrierten Bilde lebendiger zu denken, als ſie uns dieſes von geheimnisvollen Schatten rauſchende Blatt gegeben hat.

Und dann daneben der mit ſo wenig Mitteln ſo groß ausgeführte „Betende David“ (1652). Der königliche Kämpfer in der Einſamkeit ſeines Schlafgemachs, aller Pracht entledigt, die verſtummte Harfe neben ihm am Boden liegend, auf die Knie niedergeſunken, die müden Arme auf den Rand ſeines Bettes geſtützt, mit ſeinem ganzen zermürbten Weſen in bußfertiger Demut ſeinem Gott zugekehrt.

Und im ſelben Jahre die nächtliche „Anbetung der Hirten“, worin keine Geſtalt ſich loslöſt, keine Form akzentuiert iſt, keine Gebärde freikommt, alles Erſcheinung bleibt. Das Ganze verliert ſich in ein Dämmern erhabener Schatten, die in der dunklen warmen Glut von Frömmigkeit aufgehen, ſo wie ſie hinflüſtert um die vom Laternenſchein eben erhellte Mutter mit dem Kinde in der dürftigen Krippe.

Aber das am meiſten überwältigende Werk all dieſer nicht genug zu preiſenden Radierungen aus des Meiſters reiffter Zeit, iſt der umfangreiche Stich „Die drei Kreuze“ (1653), der weit und groß, mit ſchnellen Zügen, beinahe in Striemen auf die Platte geſetzt iſt. Wir finden hier den eindrucksvollen Augenblick dargeſtellt, von dem Matthäus ſchreibt: „Und der Vorhang im Tempel riß entzwei von oben bis unten, und die Erde bebte und die Felſen klafften.“

Unter dem plötzlichen Schein einer dreizackig niederſchlagenden Welle überirdiſcher Lichtſtrahlen ſieht man Jeſus, hoch oben an einem hohen Kreuz, zwiſchen den angſtverzerrten Mördern, die durch den Blitzſtrahl auseinander ſtiebende Gruppe in ſeinem überwindenden Tode ſtreng und hoheitsvoll beherrſchen.

Mit einer die ganze Renaiſſance beſchämenden Gläubigkeit, wie aus der früheſten Chriſtenzeit, hat Rembrandt hier die bange Viſion in die volle Wärme jemandes ausgeſchüttet, der mit klopfendem Herzen zum erſten Male

die furchtbare Mär vernommen haben würde vom Erlöser, der gekreuzigt wurde auf dem Berge Golgatha: das Schauspiel so vielen Leidens und so vieler Herrlichkeit, von so viel Schrecken und so viel Offenbarung.

Im Jahre 1654 entstehen wieder zwei Serien Radierungen, die erste in kleinerem Format in offener, milder, beinahe idyllischer Zeichnung Jesus' Kindheit, die andere in schwerem Tone Christus Leiden im Bilde darstellend.

Unter der Serie der Kindheitsbilder ist die von zu Wenigen begriffene „Heilige Familie" am schönsten. Im Bilde dieses irrenden Joseph, der so wehmütig durch das Fenster hineinblickt, während Maria beim Herd im traumerfüllten Kämmerlein sitzt, ihrem Sinnen hingegeben, mit trauriger Zärtlichkeit das Kindchen an ihr Herz drückt, — in diesem prachtvoll poetischen Bild wohnt die Wesensart der ganz nach innen gekehrten Gemütszartheit Rembrandts.

Die zweite Gruppe, die mit einer düster prächtigen, schwellend-unheilverkündenden „Vorstellung im Tempel" als Posaunenschall eingeläutet wird, bietet ferner eine ganz ungewöhnlich komponierte „Kreuzabnahme bei Fackellicht", die unter der Feierlichkeit, worein die Nacht das stille Geschehen hüllt, wieder erfüllt ist von einer, bei schlichten Gebärden, überraschend ansprechenden, in einem großen Zug schön getragenen Handlung. Kaum minder erhaben in tragischer Kraft ist dann die „Grablegung", die noch dunkler gedämpft ist in düstrem Geheimnis, — während eine stille, einer leuchtenden Flamme gleich empfundene Radierung, welche den Lieblingsgegenstand „Christus in Emmaus" noch einmal in großen Zügen zusammenfaßt, diese schöne Serie beschließt.

Wenn man diese letzte Radierung mit einem kleinen Bilde vergleicht, das den gleichen Gegenstand behandelt und zwanzig Jahre früher von Rembrandt datiert ist, dann sieht man, wie die schwungvolle Mimik völlig einer höheren Abgeschlossenheit strafferer Linien Platz gemacht hat, die viel mehr innerliche Bewegungen bloßlegt. Dasselbe fällt bei einer Radierung „Abrahams Opfer" (1655) auf, die in mehr

gebundener Darſtellung den zwanzig Jahre früher gemalten Gegenſtand ſo viel treffender zum Ausdruck bringt. Bei geringerem Gebärdenſpiel unendlich tieferes Leben.

Endlich auch „Chriſtus vor dem Volke“ (1655), das herrlich errungene Blatt, welches mehr oder minder ein Gegenſtück zu den „Drei Kreuzen“ bildet, zeigt neben dem „Ecce-Homo“ (1635) in ſeinen ſummariſchen Linien und eckigen Flächen etwas unendlich viel Großartigeres, als durch das Durcheinanderſchieben der bewegten Figuren auf dem früheren Blatt erreicht wurde. Man mag mit Grund vermuten, daß dieſe Radierung als Ganzes Rembrandt ſelbſt niemals vollſtändig befriedigt hat, — die ſtolze Zuſammenſtellung ihrer heruntergefäbelten Linien ſpricht dennoch zu uns mit einer feierlichen Wahrhaftigkeit, die in der höchſten Kunſt ihresgleichen ſucht.

Während der Künſtler ſo viel innerlich tief Erlebtem das Daſein ſchenkte, wurde Rembrandt in ſeinem äußerlichen Leben immer mehr von peinigenden Geldſorgen gequält, die ihm ſchließlich beinahe alles rauben ſollten, und die, ärger noch, ihm ſo wenig Ruhe gegönnt haben müſſen, daß es wie ein Wunder erſcheint, wie jemand ſein Leben und ſeine Arbeit hoch darüber hinaus zu halten wußte.

Mit etwas größerer Anſtrengung, iſt man wohl zu denken geneigt, hätte er ſeine Angelegenheiten beſſer ordnen können. Aber war Rembrandt nicht in allem ein Illuſioniſt? Iſt es ſo ſonderbar, daß jemand, der von ſeiner Höhe über die Wirklichkeit hinwegſieht, den realen Lauf der Geldgeſchäfte nur mühſam verfolgen oder im Kopfe behalten konnte? Erfüllt von ſtolzen Träumen, wie er war, wurden die täglichen Sorgen leicht vergeſſen. Er pflegte bei jeder Kriſis, ohne Zweifel in gutem Glauben, Verpflichtungen einzugehen, denen er faſt immer nachzukommen verſäumte, allein deshalb, weil er in einer Welt der Viſionen lebte und von weltlichen Dingen nie einen rechten Begriff gehabt hat. Darum auch konnten ſo viele grauſame Schickſalsſchläge ihn nicht brechen. Sein Geiſt blieb allezeit unangetaſtet über dem niederen Gewühl, das das Leben Andrer ganz

beherrſcht. Die Welt kühler Beziehungen und freundlicher Kompromiſſe lag außerhalb ſeiner wirklichen Beobachtung. Hätte er ſich mit den Menſchen beſſer zu verſtehen gewußt, ſagt Sandrart, wäre es ihm beſſer ergangen. Beſſer, zweifelsohne, nach Sandrarts weltlichem Sinne, aber nicht in bezug auf das Wahrhaftigere, deſſen Dienſt Rembrandt ſeine ganze phänomenale Geiſteskraft gewidmet hatte. „Wenn er an der Arbeit war," ſo bezeugt Baldinucci auf Keihls Autorität hin, der lange als Schüler bei Rembrandt gewohnt hatte, „würde er den Eintritt dem oberſten Monarchen der Welt nicht erlaubt haben, der dann gezwungen geweſen wäre, immer wieder zurückzukommen, bis er ihn ohne ſeine Arbeit angetroffen haben würde." Wenn er mit ſeiner Kunſt beſchäftigt war, hatte er einen Gaſt, der ihm höher galt. Und wenn die Arbeit getan war, konnte dieſer Ergründer des Unſichtbaren die Genugtuung entbehren, die eine Welt des Scheines ihm anzubieten hatte. Äußere Ehrſucht und das Verlangen nach geſellſchaftlichem Anſehen hat er vermutlich niemals gehabt. „Wenn ich meinem Geiſte Erholung gönnen will, ſo iſt es nicht Ehre, die ich ſuche, ſondern Freiheit," lautet ein Ausſpruch von ihm, den Houbraken uns aufbewahrt hat.

Een vroom gemoet
Acht eer vóór goet.

Dieſen Vers ſchrieb er in der Zeit ſeines größten Erfolges, ungefähr im Monat ſeiner Eheſchließung, in ein Album, und ſicherlich war es keine äußere Ehre, die hiermit gemeint wurde: dieſe Ehre war für ihn ſeine Kunſt ſelbſt. Der Beſitz hingegen galt ihm wenig. Aus keiner der endloſen Urkunden, die er aufſetzen ließ, ſpricht ein Mann, der auf ſeinen Vorteil bedacht iſt. Wenn es ging, ſchenkte er fort, was er hatte. Und währenddeſſen widmete er ſich unverdroſſen dem, was ihm teurer war als die ganze Welt.

Schon Huygens rühmte ſeine Abneigung gegen alltägliche Genüſſe. Wenn er an ſeiner Arbeit war, bezeugt Houbraken, pflegte er zur Mahlzeit ſich mit einem Stück Käſe

und Brot oder einem Hering zu begnügen. Baldinucci ſagt von ihm, daß „ſein Hirn ſehr verſchieden von dem andrer Menſchen war, was ebenſowohl in ſeinem Betragen als in ſeiner ganz ungewöhnlichen Malweiſe zum Ausdruck kam," und an anderer Stelle nennt er ihn „einen Sonderling vom reinſten Waſſer, der alle Dinge gering ſchätzte." Jemand von ſolchem Gehalt war gegen viele Beſchwerden des Lebens gefeit. My mountains are my own and I will keep them for myself, dieſes hohe Wort von William Blake, dem Geiſterſeher, wie gut würde es aus Rembrandts ſtolzem Munde geklungen haben!

Nichtsdeſtoweniger waren die Sorgen da, und auf das Äußere ſeines Lebens übten ſie einen ſchweren Druck aus. Schon zu einer Zeit, da noch ſcheinbar von allen Seiten volles weltliches Glück ihm zufällt, beginnen die Geldverlegenheiten, die endloſen Prozeſſe, die leichtherzig eingegangenen Geldanleihen mit ihrem ganzen langen Gefolge.

Auf den erſten Blick ſcheint es faſt unglaublich, wie jemals ſolche Verwirrungen entſtehen konnten, bei ſo großem nachweisbarem Reichtum. Doch iſt vielleicht die einfache Erklärung manches ſcheinbar Rätſelhaften, außer in Rembrandts Charakter, wie wir ihn ſoeben zu zeichnen bemüht waren, zum Teil in ſeinem Beſitztum ſelbſt zu finden, indem alle Umſtände ſo angelegt ſchienen, daß er ſich ſtets für reicher halten mußte, als er es war.

Als die zwei Hauptquellen von Rembrandts Wohlfahrt in dieſer Zeit des Glücks werden ſtets betrachtet: einesteils das reiche Einkommen, das ihm aus ſeiner eigenen Arbeit zufloß, mit dem, was er durch ſeine Schüler verdiente, vermehrt, — und dann das Vermögen, das Saskia mit in die Ehe brachte.

War da indeſſen nicht, was die erſtgenannten Verdienſte anbelangt, ſchon bei Zeitgenoſſen eine gewiſſe ſehr erklärliche Übertreibung im Spiel, — ein Überſchätzen ſeines Beſitzes, woran ſchließlich Rembrandt ſelbſt teilnahm?

Es iſt wahr, daß die im Jahre 1642 gelieferten Porträts ihm 500 Gulden einbrachten, und daß er 1646 von

Friedrich Heinrich ſogar noch 2400 Gulden erhielt für zwei Bilder. Aber hiermit ſteht keineswegs feſt, daß für jedes Porträt nun auch 500 Gulden, für jede Kompoſition nun auch 1200 Gulden, oder auch nur die Hälfte bezahlt wurde. Die Taxations- und Verkaufspreiſe ſeiner Stücke, die wir zwiſchen 1640 und 1668 aufgezeichnet finden, gehen ſonderbar weit auseinander, — und wenn auch ein einzelnes darunter vorkommt für 1500 Gulden (es war die von alters her berühmte, äußerſt fein ausgeführte „Ehebrecherin"), ſo ſinken ſie auch, und noch viel häufiger, auf 90, 60, 20, ja ſelbſt 6 Gulden herunter (dies war im Jahre 1653). Und wie ſtark und wie ſchnell in ſolchen Dingen das Gerücht zu übertreiben geneigt iſt, wird durch Baldinuccis Erzählung bewieſen, daß der Maler für ſeine „Nachtwache" 3500 scudi (d. i. ungefähr 5250 Gulden) ausbezahlt erhielt, während wir wiſſen, daß dieſer Betrag nicht größer als 1600 Gulden geweſen iſt.

Der jährliche Ertrag allein der von Rembrandt verkauften Arbeiten ſeiner Schüler wird von Sandrart auf 2000 bis 2500 Gulden geſchätzt, — aber iſt nicht auch gegen dieſe Angabe ein gewiſſer Vorbehalt angezeigt? Wir ſahen bereits, wie eine, von Rembrandts eigner Handſchrift erhalten gebliebene Notiz Preiſe meldet, die das Bedenken wachrufen, daß dann doch ſehr viel ſolcher Schülerarbeiten „verhandelt" worden ſein müſſen, bevor es ein ſolches Sümmchen geben konnte. Und auch wenn wir glauben wollen, daß er für ſolche, von ihm ſelbſt noch weiter ausgearbeitete Stücke mehr erhielt, ſo geht doch aus nichts hervor, ob von dem Ertrage nicht wieder ein Teil den Schülern ſelbſt zugute kam. Das ſorgfältige Anſchreiben ihrer Namen zu dem Verkaufspreis ſcheint vielmehr dafür zu ſprechen, und es wäre ſicher nicht im Streit mit Rembrandts freigebiger Art. Selbſt der ſcharfe Houbraken, der übrigens Rembrandt „geldliebend (geldgierig klingt nicht gut)" genannt hat, erzählt an andrer Stelle, daß der Meiſter ſich weigerte, Jan Griffier als Schüler aufzunehmen, indem er ſagte: „daß Roghman und er zu gute Freunde waren, um ſeine Schüler

ihm wegzulocken.“ Eigenſucht und Geldliebe pflegen anders zu handeln. Daß Rembrandt, wie Baldinucci ſagt, wenn Bilder und Zeichnungen großer Meiſter unter den Hammer kamen, „beim erſten Angebot den Preis dafür derart in die Höhe trieb, daß kein zweiter Liebhaber ſich je dafür fand, indem er ſagte, er täte das, um den Malerberuf zu Ehren zu bringen,“ haben wir ſchon früher berührt. Und noch merkwürdiger als Charakteriſtik iſt folgender Ausſpruch: „Er war auch ſehr freigebig im Ausleihen dieſer ſeiner Raritäten an jeden Maler, der ſie zur Ausführung irgend einer Arbeit nötig haben mochte.“ Denn wir können wohl glauben, daß, wo er ſich ſo edelmütig zeigte beim Leihen der ihm teuern Kunſtſchätze, er mit Geld noch weit freigebiger umgegangen ſein wird.

Eine wunderliche Urkunde vom Dezember 1655 teilt uns mit, daß Rembrandt damals von den Brüdern van Cattenburch (von denen der eine mit einer Enkelin von Eliſabeth Bas verheiratet war) ein Haus kaufte, in welchem der Maler Hercules Sanders wohnte, „für die Summe von viertauſend carolus Gulden an Geld, welche er van Rijn gegen Zinſen ſolle behalten dürfen, und daneben noch an Bildern und Drucken dreitauſend Gulden, ...“ Und wenn wir uns in die Frage vertiefen, was wohl in aller Welt Rembrandt bewogen haben mag, ſolch eine drückende Verpflichtung einzugehen, drängt ſich uns unwillkürlich die Antwort auf, daß er nichts andres im Sinne hatte, als es einem verarmten Kunſtgenoſſen zu ermöglichen, in ſeinem Hauſe zu bleiben. Dieſe Vermutung gewinnt noch an Kraft durch eine frühere Urkunde vom Mai 1654, aus welcher hervorgeht, daß die Cattenburchs damals ſchon Geld von Sanders zu fordern hatten, vielleicht wegen ſchuldig gebliebenen Mietzinſes. Der Verkauf des von Sanders bewohnten Hauſes an Rembrandt macht in dieſem Zuſammenhange dann den Eindruck, als hätten die Cattenburch damit ein gutes Geſchäft gemacht: ſie wurden einen ſchlecht zahlenden Mieter los, und ſahen ohne Zweifel in den von Rembrandt gemäß Kontrakt zu liefernden Kunſtwerken eine gute Gelegenheit auf Gewinn.

7*

Auch dem Sanders mag für den Augenblick geholfen gewesen sein. Die einzig verlierende Partei war Rembrandt selbst.

Aber mehr noch als etwas andres ist das sogenannte Vermögen Saskias für Rembrandt eine Quelle ewiger Bemühungen und Sorgen geworden. Die einzige kurze Freude, die er vielleicht daran erlebte, mag die gewesen sein, daß er in der ersten Zeit ihrer Ehe bisweilen sich dadurch instand gesetzt sah, die vielfältigen Kostbarkeiten zu erwerben, womit es ihm ein Genuß war, sein Haus zu zieren und seine Frau zu schmücken. Aber im übrigen — kann man sich für einen Phantasten wie Rembrandt einen fataleren Block am Bein denken, als ein Vermögen auf dem Papier, das ohne Zeifel einen gewissen Wert darstellte, an das er indessen nie heranzukommen vermochte, wenn es nötig gewesen wäre, — worüber er in späteren Jahren, kraft eines Überflusses schön klingender notarieller Ausdrücke in Saskias Testament freie Verfügung erhalten sollte, während es ihm doch wieder nicht als Eigentum zugehörte, und er Andern darüber Rechenschaft schuldig war?

Doch lagen die Tatsachen ungefähr so. Es sind keine Dokumente erhalten geblieben, aus denen hervorgehen könnte, was Saskia bei ihrer Heirat besaß. Aber im Jahre 1647 ließ Rembrandt, auf das Drängen der Blutverwandten des kleinen Titus von Mutterseite, die offenbar dessen pekuniäre Interessen bei seinem Vater in wenig sicherer Verwaltung glaubten, ein Inventar aller Besitztümer machen, die nach dem Tode seiner Frau in der Gemeinschaft vorhanden waren. Die Urkunde selbst ist verloren gegangen, doch das Urteil des Gerichtshofes von Holland sagt darüber im Prozeß zwischen Isaak van Hertsbeeck, der eine For derung an Rembrandt hatte, und Louis Crayers, Titus Vormund, im Jahre 1662: „welche Güter und Effecten nach der Schätzung, also aufs Niedrigste gemacht, zusammen miteinander aufgebracht hatten eine Summe von vierzig tausend sieben hundert und fünfzig Gulden . . . .", — sicherlich für jene Zeit ein ganz ansehnlicher Betrag.

Woraus beſtand indeſſen dieſes Vermögen? Der direkte Geldwert wird wohl vornehmlich auf dem Papiere geſtanden haben. In den ſpäteren ſchlimmen Jahren von Rembrandts Falliſſement wird von dem Silberſchmied Jan van Loo und ſeiner Frau eine Erklärung abgegeben: „daß ſie ſehr gute Bekannte gehabt haben an . . . . Rembrandt van Rhijn und ſeiner verſtorbenen Hausfrau Saskia van Uylenburch und aus dieſem Grunde und auch ſonſt ſicher wiſſen, daß ſelbige zuſammen gehabt haben, und er, van Rhyn, noch nach dem Tode ſeiner Hausfrau beſeſſen hatte zwei Schnüre große Perlen um den Hals und die kleinen um die Arme bis ins Jahr 1649.“ Die Frau allein, die offenbar noch aufmerkſamer nach all den ſchönen Dingen geſehen hatte, fügt noch eine ganze Liſte davon hinzu, worin vorkommen: „Zwei Birnenperlen, Ein großer Diamantring, Zwei Diamantene Pendants,“ außerdem kleinerer Zierat und allerlei Haushaltſilber. Vielleicht hatte Saskia einzelne Kleinodien von ihrer Mutter geerbt; aber daß ſie, die jüngſte von den vier Töchtern aus einem zwar anſehnlichen, aber keineswegs fürſtlichen Hauſe, dieſen ganzen Juwelenſchatz mitgebracht haben ſollte, iſt nicht wahrſcheinlich. Die Annahme liegt alſo wohl auf der Hand, daß die gewiß manchmal ſehr großen Einkünfte des Hauſes meiſt zum Ankauf ſowohl von Koſtbarkeiten, als auch von Kunſtwerken verwendet worden waren. Aber zugleich hat man allen Grund zu glauben, daß das elterliche Erbteil Saskias nur ſo tropfenweiſe in die Hände des jungen Ehepaares kam, daß ſie die Gelder viel eher unter ihre gewöhnlichen Einkünfte gezählt als ſie als Kapital bewahrt haben mögen. Zum großen Teile jedenfalls ſaß die Nachlaſſenſchaft in unbeweglichen Gütern feſt, und außerdem waren die Frieſiſchen Beſitzungen der alten Uylenburgs vorläufig in gemeinſchaftlichem Eigentum der acht Kinder geblieben, wie aus Prozeßakten hervorgeht, worin Rembrandt wiederholt ſtets für ein Achtel als Kläger auftritt.

Mit der Adminiſtration dieſes ungeteilten Beſitzes, oder bei Verkauf von Teilen davon, mit der Bezahlung ſcheint es auch keineswegs flott gegangen zu ſein. Schon einen

Monat nach seiner Hochzeit gibt Rembrandt, wie wir schon sahen, seinem Schwager Gerrit van Loo eine Vollmacht, um für ihn „zu mahnen und in Empfang zu nehmen die Eingänge von allen seinen Debitoren . . alle solche Gelder, Renten oder Interessen . . .“ Einen bequemen Posten wird van Loo hiermit nicht auf sich genommen haben. Die Friesen hielten fest: selbst ein Legat, das Saskia von ihrer Patentante vermacht worden ist, muß 1640 mit den Zinsen seit 1634 durch Vermittlung eines Advokaten abgefordert werden, da es „bei den vorgenannten Erben zurückbehalten wurde.“ Und über nicht weniger als vier Prozesse, die wegen der elterlichen Hinterlassenschaft geführt wurden, sind die Akten erhalten geblieben. Einer davon betrifft den Verkauf eines Erbgütchens der Familie, Ulenburchstate in der Gemeinde Ryperkerck, ein andrer den eines Bauernhöfchens in Niemirdum. Obschon diese beiden Prozesse in allen Punkten von den Klägern gewonnen wurden, scheint fünf Jahre später der Saskia zukommende Teil des Ertrages des Bauernhofes noch immer nicht abbezahlt zu sein. Und selbst 1646 finden wir Rembrandt deshalb aufs neue einen Prozeß beginnen. Der Käufer sucht dann seinen Verpflichtungen durch Schikanen zu entgehen, wird indessen abermals zur Leistung der Zahlung und in die Kosten verurteilt. Nichtsdestoweniger wird diese langwierige Rechtssache Rembrandt leicht etwas mehr gekostet haben, als die 137.70 fl., um welche es sich dabei handelte, — und wahrscheinlich wird es früher und später mit einem großen Teil dieses Friesischen Besitzes auf dieselbe Weise gegangen sein. Übrigens wird Rembrandt in allen solchen Fällen wohl einfach, ohne selbst etwas zur Sprache zu bringen, seinen prozessierenden Schwägern zugestimmt haben, auch in seinem Namen zu handeln. Anders scheint der Fall allein mit dem schon früher erwähnten Prozeß gelegen zu haben, in welchem Rembrandt mit so heftigem Nachdruck gegen die Lästerreden auftritt, daß er der Vergeuder des Erbteils seiner Frau sein sollte.

Wie stand es indessen schon damals, 1638, mit dem

„reichlich begütert" sein, worauf Rembrandt sich berief? Kaum ein halbes Jahr später fand der Ankauf jenes Hauses statt, an welchen sich solch eine unheilvolle Reihe von allerlei ineinander geketteter Schulden festknüpfen sollte. Nach Bürgen wurde nicht einmal gefragt: Die Verkäufer hielten Rembrandt allem Anschein nach für einen vermögenden Mann, — sowie jeder es von ihm, sowie auch er es allzu lange von sich selbst glaubte. Und die Leichtigkeit, mit der er, infolge dieses Rufes, überall Kredit erhielt, mußte ihn wohl in immer größere Schwierigkeiten bringen. Es ist indessen ganz klar, wäre damals auch nur ein Teil von Saskias Vermögen zu freier Verfügung gewesen, so hätten die 13000 Gulden daraus in der Hauptsache bezahlt werden können und wäre dieser sonderbare, grade durch seine scheinbaren Erleichterungen für Rembrandt so unheilvolle Kaufkontrakt niemals so aufgesetzt worden.

Ohne Zweifel wird Rembrandt, sobald als wieder Einkünfte zuflossen, mit dem Ankauf von allerlei Kostbarkeiten fortgefahren sein, ohne viel daran zu denken, daß sein Haus noch unbezahlt war. Und wenn ihm im Jahre 1640, nach dem Tode seiner Mutter, als sein Erbteil ein Schuldschein seines Bruders Adriaen im ungefähren Werte von 2500 Gulden zugeteilt wird, setzt er das zwar so schnell wie möglich in flüssiges Geld um, aber wird dieses eher für alle anderen Zwecke verwendet haben, als um etwas von der Schuld zu tilgen, die noch auf seinem Hause liegt.

Ziemlich deutlich ist es also — sahen wir ihn nicht auch 1639 Huygens dringend um Geld mahnen? —, daß schon in den letzten Lebensjahren Saskias der Haushalt am Abhang materiellen Rückganges stand, den wir ihn nach ihrem Tode rettungslos hinunterrollen sehen werden.

Am 14. Juni 1642 stirbt Saskia dann, noch nicht ganz dreißig Jahre alt, nach einem Leben, das reich an Gegensätzen war. Eine einigermaßen farblose Jugend, die sie bei älteren verheirateten Schwestern in Franeker oder Bilt verbrachte, — dann die strahlende Zeit ihrer jungen Ehe, aber dazwischen hinein die immer wieder aufs neue wachgerufene Trauer

um drei früh verſtorbene Kinder, und als ſie endlich den kleinen Titus behalten darf, gar bald die Wehmut, da ſie fühlt, wie ſie ſelbſt hinſcheiden muß.

Für Rembrandt müſſen danach düſtre Jahre angebrochen ſein in dem von ihr verlaſſenen kunſterfüllten Hauſe, mit ſeinem mutterloſen kleinen Knaben. Weibliche Hilfe mußte natürlich da ſein, aber die Sorge für Haus und Kind fiel — es ſei etwas früher oder etwas ſpäter, denn eigentlich wiſſen wir davon ſehr wenig — ſchließlich eine Zeitlang grade nicht in die geeignetſten Hände, in die von Geertje Dircx. Man braucht nicht viel Einbildungskraft zu haben, um ſich vorzuſtellen, wie es unter der Leitung dieſer Frau im Haushalt zuging. Vater Cats reimte nicht mit Unrecht:

Ein Weib trägt mehr aus mit einem Löffel,
Als ein Mann einbringt mit einem Scheffel.*)

Und wie wenig Geertje für die Erhaltung ihres eignen kleinen Beſitzes ſorgte, kann wohl daraus hervorgehen, daß, als ſie noch kaum Rembrandts Haus verlaſſen hat, ihre Habe ſchon im Pfandhaus ſteht.

Es iſt eine wahre Erlöſung, wenn wir an ihrer Stelle neben Rembrandt und dem heranwachſenden Titus die ruhige mütterliche Geſtalt Hendrickje Stoffels finden, die bis zu ihrem Tode getreulich auf ihrem ſchwierigen Poſten bleiben wird, ſelten in den Vordergrund tritt, aber in den ärgſten Zeiten finanzieller Not eine ehrfurchtgebietende Einſicht und Geiſtesſtärke zeigte.

Rembrandt ſelbſt kehrte ſich in dieſen Jahren der Prüfung mehr und mehr von der ſchimmernden Seite der Welt ab, innerlichen Dingen zu, und eine allmähliche Umkehr im Geſchmack des Publikums, das ſich nun auch von ihm abwendete, wird, außer in Rembrandts Sonderbarkeit, wohl darin ihren hauptſächlichſten Grund gehabt haben. Von ganz andrer Art, aber nicht weniger einſchneidend, war der Einfluß der allgemein ſchlechten Zeiten

*) Een wijf draeght meer uyt met een lepel,
Als een man inbrenght met een schepel.

nach 1651, als der Krieg gegen die engliſche Republik ausbrach, wodurch das Geld immer ſeltener und das Leben für jedermann ſchwieriger wurde. Vor allem bekam die Hauptſtadt einen jämmerlichen Stoß. Wagenaar ſagt darüber: „In Amſterdam war der Niedergang von Induſtrie und Handel ſo groß, daß da, wie manche melden, zu dieſer Zeit wol dreitauſend Häuſer leer ſtanden. Doch andere ſprachen nur von vierzehn- oder fünfzehnhundert: woraus die Verminderung des Handels in dieſer anſehnlichen Handelsſtadt aufs deutlichſte zu entnehmen war.“ Wie auch beſſer ſituierte Leute tief in Schulden ſteckten, und wie ſie damit umſprangen, davon findet man ein Beiſpiel in jenem Joris de Caullery, Kapitän zur See im Dienſt der Republik, der im Jahre 1654, bevor er ſich einſchiffte, aus Furcht, daß Gläubiger während ſeiner Abweſenheit ſein Hab und Gut für ein Butterbrot verkaufen könnten, einzelne wertvolle Beſitzungen auf den Namen ſeiner Kinder ſetzen läßt, darunter auch ſein von Rembrandt gemaltes Konterfei.

Rembrandts Einkünfte waren alſo merkbar zurückgegangen, und doch wurden noch von vielen Seiten die alten Anſprüche an ihn geſtellt. Die Zinſen der noch nicht bezahlten Kaufſumme ſeines Hauſes mußten, wenn es ging, gezahlt werden, ebenſo Zinſen, und wenn möglich ſukzeſſive Kapital von vielerlei andern Anleihen. Die zweihundert Gulden jährlich für Geertje Dircx — mit ſo viel als vielleicht dazu gekommen ſein mag — mußten zur Zeit da ſein. Auch den zuletzt übrig gebliebenen, mehr und mehr verarmten Leidener Familiengliedern wird er wohl geholfen haben.

Aber das Ärgſte war, daß nun die Verkäufer ſeines Hauſes, die ſich ſo lange als ungewöhnlich nachſichtige Gläubiger gezeigt hatten, zu Beginn des Jahres 1653 auf Zahlung zu dringen anfingen, — ſei es, weil ſie ſelbſt um flüſſiges Geld verlegen waren, oder daß es ſie verdroß, ſogar die ausbedungene Rente nicht länger zu erhalten. Von dem urſprünglichen Betrag von 13000 Gulden ſcheint im Laufe der Zeit beinah die Hälfte abbezahlt zu ſein, ſo-

daß die Schuld noch 7000 Gulden betrug, eine Summe, die indeſſen durch aufgelaufene Rente und Vorſchüſſe an den Käufer bis auf 8470.06 Gulden geſtiegen war. Rembrandt wurde alſo durch einen Notar gemahnt, endlich zu bezahlen, mit der Anſage, daß „im Falle längeren Trainierens proceſſirt werden würde, wegen ſehr gewichtiger Urſachen, auf Gebrauch ſolcher Mittel, als geraten ſcheinen werden.“ Um dieſe alte Schuld zu tilgen, verſuchte er nach allen Seiten neue Anleihen zu machen, und dies ſcheint im Beginn ihm noch immer wunderbar leicht geglückt zu ſein. Von Cornelis Witſen leiht er 4180 Gulden, von Jan Six (wahrſcheinlich) 1000 Gulden, von Iſaak van Hertsbeeck 4200 Gulden. Für die Schuld an Jan Six ſcheint Lodewyk van Ludick Bürge geblieben zu ſein, die beiden andern fordern keine Bürgenſtellung, — wohl kommt in beiden Schuldſcheinen die Klauſel vor: „ſich verpflichtend die genannte Summe zu bezahlen ein Jahr nach Dato dieſes, hierfür alle ſeine Güter verhaftend.“

Auch gibt Rembrandt einem gewiſſen Francoys de Coſter eine Vollmacht, alle ſeine ausſtehenden Forderungen für ihn einzuziehen. Ob das, was davon einlief, ihn viel reicher gemacht haben wird, ſcheint, im Hinblick auf die Zeitumſtände, zweifelhaft. Daß Rembrandt wegen der Bezahlung ſeiner Arbeiten wohl manchmal auf Schwierigkeiten ſtieß, aber daß zugleich ſein Stolz nicht im allermindeſten durch die quälenden Geldſorgen dieſer Jahre gebrochen war, geht aus dem Zwiſchenfall mit einem gewiſſen Diego Andrada hervor, der Zahlung ablehnt und ihm mitteilen läßt, daß er ein gewiſſes Porträt eines jungen Mädchens „verändern müſſe und ſolchermaßen zu machen habe, daß es ihm nach Gebühr gleiche.“ „Worauf der Inſinuierte, als es ihm vorgeleſen worden iſt, erwiderte: „daß er an dieſes Stück Malerei nicht Hand anlegen noch dasſelbe veränderen wolle, bevor und ehe der Inſinuant ihm ſein noch zu erhaltendes Geld bezahlt oder dafür Satisfaktion gebe.“

Vom gleichen unbeugſamen Selbſtgefühl zeugt auch die

Erzählung bei Houbraken, worin leicht ein Körnchen Wahrheit liegen mag, wie Rembrandt in einer Familiengruppe, woran er grade beſchäftigt war, einen eben geſtorbenen ihm gehörigen Affen anbrachte. Die Porträtierten hatten ſehr viel dagegen; aber „er hatte ſo viel Liebe für dieſes Bild des toten Affen, daß er lieber das Stück unvollendet für ſich behalten, als ihnen zu Gefallen den Pinſel darüber führen wollte.“

Obwohl nun die von Rembrandt 1653 geliehenen Summen zuſammen mehr betrugen als die Forderung von Chriſtoffel Tyſſens über die Hausſchuld, wird dieſe auch jetzt noch nicht gänzlich getilgt. Es bleibt wieder ein Reſt von 1168.04 Gulden. Seine Schulden beliefen ſich weit höher und bald darauf lieh er auch noch 3150 Gulden von dem Chirurgen Daniel Francen. Da jetzt ſelbſt von Bezahlung der Zinſen nicht mehr die Rede ſein kann, erfolgt im Juli 1656 der Bankrott mit ſeinen endloſen Folgen von Quälereien und Elend, und im November 1657 gemäß Urteil der „Desolate Boedelskamer“ der gerichtliche Verkauf von Rembrandts Beſitztum. Inzwiſchen hatte er noch vor der Kataſtrophe ſein Haus bei dem Waiſengericht als zum mütterlichen Erbteil von Titus gehörig einſchreiben laſſen, was aber nicht verhindern ſollte, daß dies Haus ebenfalls und mit Verluſt verkauft wurde, während Titus nur als bevorzugter Gläubiger angeſehen wird. Auch das Übrige der kunſtreichen Einrichtung ging unter dem Druck der ſchlechten Verhältniſſe weit unter dem wirklichen Wert ab.

Brachte dieſes Falliſſement mit ſich, daß Rembrandt auch ſeine Rechte als Vormund verlor? Jedenfalls ſcheint danach das Waiſengericht ganz in ſeine Rechte einzutreten. Es ernennt im September 1656 einen Vormund für Titus, der zugleich als „Adminiſtrator über desſelbigen Güter geſtellt“ wurde, ein Fall, der ſicherlich niemals von Saskias Notar vorausgeſehen war, als dieſer ſie teſtamentariſch erklären ließ, daß ſie „item alle Waiſengerichte und deren Anordnungen, ſpeziell auch mit diejenigen dieſer Stadt (bei aller Reverenz) ausdrücklich ausſchließt.“ Wahrſcheinlich

waren die Waiſengerichte allgemein wegen ihrer Sucht, ſich einzumiſchen, gefürchtet. Schon im Teſtament von Rembrandts Mutter wurden ſie mit ebenſoviel Nachdruck ausgeſchloſſen, und zwanzig Jahre ſpäter ſollte Hendrickje Stoffels wieder gerade dasſelbe tun.

In jenen Tagen, da ſolche Sorgen ihn unaufhörlich quälten, malte Rembrandt unverſtandene Werke, die von der höchſten Geiſtesanſpannung zeugen. Um ſich her ſah er abbröckeln und hinwegfließen, was er in dieſer Welt geſammelt und aufgebaut hatte; aber die Bitternis dieſer irdiſchen Plagen drang nicht bis zu den Kammern ſeiner Seele, wenn er Geſtalten ſchuf wie den in rätſelhaftes Nachdenken verſunkenen „Jungen Mann im Harniſch“ (Glasgow), die uns berührt wie die durch einen köſtlichen Zauberſpiegel heraufbeſchworene Fata Morgana eines farbendurchtränkten Leidenstraumes. Aus derſelben Zeit (1655) wahrſcheinlich, iſt der noch unwirklichere, aber noch wirkungsvollere „Mann mit der Lanze“, in Kaſſel: der lebensmüde Wächter, der unter ſchwerer Panzerlaſt gebeugt, und mit ſchwerem Druck prüfender Gedanken hinter ſeinen ermüdeten Brauen, nach düſter ſtrömenden Stimmen eines unerbittlichen Schickſals zu lauſchen ſcheint. Wäre es denkbar, daß Rembrandt Shakeſpeare geleſen hätte, ſo möchte man bei Geſtalten wie dieſen beiden und bei dem wie aus einem Rauſch ſonorer und ſchlanker Schönheitsluſt geborenen „Polniſchen Reiter“ (bei Graf Tornowski), dieſem ſtolzen jungen Mann, der auf dem königlichen Pferd ſo ſieghaft in die Welt hinein reitet, an ſchöne Paraphraſen auf Hamlet und Macbeth und König Heinrich IV. denken wollen.

Und auch jetzt folgen wieder bibliſche Gegenſtände. Joſeph und Potiphars Frau malte er zweimal. Das früheſte Exemplar iſt in Petersburg, eine beſſere Variation in Berlin (1655). Koloriſtiſch iſt dieſe von tiefem Farbenton reich durchglühte Malerei eins von des Meiſters mächtigſten Werken, — während die figurenreiche, zwei Jahre jüngere „Anbetung der Könige“ (Buckingham-Palaſt) ſich wieder enger ähnlichen Malereien einer früheren Epoche anſchließt,

aber beſonders durch die breitere mächtigere Behandlung dieſe überragt.

Ganz auf ſich ſelbſt ſteht die herrliche Tonorgie der bei Kerzenlicht dargeſtellten „Verleugnung Petrus“ in der Eremitage. Aber das Hauptwerk aus dieſen Tagen der Prüfung iſt das Kaſſeler Bild „Jakobs Segen“ (1656). Das Gemälde iſt erfüllt mit dem Odem altteſtamentariſcher Größe. So wie Jakob ſelbſt einmal mit dem Engel Gottes rang, ſo hat hier der Maler wild und verzweifelt mit ſeinem Stoffe gerungen: bei der Schöpfung dieſes Werkes, das mit größerem Werkzeug als dem Malerpinſel geſchaffen zu ſein ſcheint, muß etwas von dem herrlichen: „Ich laſſe Dich nicht, Du ſegneſt mich denn“ in ihm gerufen haben.

Jakob hat ſich mit einer heftigen Kraftanſpannung in ſeinem Bette aufgerichtet. Aus den tiefen, dunklen Höhlen ſeines mächtig herausgearbeiteten, ſchier aſſyriſchen Hauptes klingt die düſtre Macht des begnadeten Patriarchen, die noch ſtärker hervortritt neben der milder ausgeführten Blondheit des mehr höfiſchen und kosmopolitiſchen Menſchenkennerantlitzes von Joſeph, der den alten Mann, während er ihm den Rücken ſtützt, bei der Segnung ſanft leiten will.

Wunderbar iſt, neben dieſem Joſeph und ſeinen Kindern an Jakobs Bett, die Geſtalt der Asnath, die, ohne piktural völlig bei der lichtdurchglänzten Hauptgruppe angeſchloſſen zu ſein, für ſich allein in feierliches Nachſinnen verſunken, vor ſich hinblickt, an ihren Kindern vorbei in die Ferne kommender Geſchlechter.

Inzwiſchen bleiben auch die Porträts nicht ganz aus. Im Jahre 1654 malt er, in ſo gewählter Poſe und mit ſo ungeſuchter Natürlichkeit, das klaſſiſche „Bildnis von Jan Six“ (Kollektion Six), ſo breit in ſeiner Selbſtbeſchränkung und in ſeinem geſchmackvollen laisser-aller, ſo delikat und geradezu, — mit ſo viel mühevoller Klarheit und doch ſo geheimnisvoll.

Zwei Jahre ſpäter entſteht die ruhig ernſte „Junge Frau mit der Nelke“ (Eremitage) in der vollen ſtehenden Farbe ſo prachtvoll geſund durchknetet, und das offenherzige

Porträt von Dr. Arnold Tholinx (bei Ed. André zu Paris), der kurz vorher, aber weniger ſtark von Odem, auch von Rembrandt radiert worden war. Das forſch gebildete Gemälde gibt ein Vorgefühl der Köpfe in den „Staalmeesters“.

Vielleicht geſchah es durch dieſen Tholinx, der ein Schwiegerſohn von Nicolaas Tulp und ein Schwager von Jan Six war, daß Rembrandt mit Dr. Joh. Deyman in Berührung kam, den er in dieſem Jahre wieder auf einem Anatomieſtück malte, von welchem uns leider ein Brand im Jahre 1723 nur ein kleines Bruchſtück gelaſſen hat. Aber die davon bewahrt gebliebene „Leiche“ (Reichsmuſeum in Amſterdam) iſt beinahe das machtvollſte Stück Malerei, das man von Rembrandt kennt, und unbegreiflich iſt es, wie dieſer hingeworfene halbe Kopf, der in einzelnen Tönen angeſetzt, farblos, blicklos, ſelbſt ohne Atem blieb, mehr als vielleicht eines ſeiner lebenden Angeſichter den ſchmerzensvollen Abgrund des Bodenloſen offenbart.

Auf den erſten Blick ſteif, aber in der Tat von köſtlicher Schlichtheit iſt das Bildnis der fünfzigjährigen Catharina Hooghſaet (bei Lord Penrhyn), die ſogenannte „Dame mit dem Papagei“ (1657), die, ohne die geringſte Emphaſe und von allem Nachdruck oder abſichtlichem Vortrag abſehend, voll heiterer Straffheit und zarter Kühnheit, herrlich ausgeführt iſt. Die Haltung iſt ungeſucht, beinahe gleichgültig — verloren: aber gerade das Kunſtloſe birgt die höchſte Kunſt. Die mehr oder weniger verlegene Frau hat ſich niedergelaſſen, um gemalt zu werden: aber der Maler hat uns in der etwas ſteifen Poſe alles von ihr berichtet: ihr Alter und ihren Stand, ihre Manier ſich zu bewegen, und ihre Gemütsart, ihre Erfahrungen und ihre Tüchtigkeit, ihren Humor und ihre Beſchränktheit, mit einem Wort den ganzen Komplex ihres Weſens. Wieder ganz anders, aber nicht minder eigenartig, iſt das uns über ſeine Schulter hin anblickende „Porträt eines Kaufmanns“ (bei dem Earl of Feversham, 1659), das aus ſonorem Tone gemalt in einer gedämpften Glut prangt, die ſchon des

Meisters mächtigstes Werk seiner letzten Jahre aus nächster Nähe verkündigt.

Alle diese Gemälde sind etwa aus der Zeit seines Fallissements oder einige Zeit danach entstanden. Als im Jahre 1658 sein Haus verkauft war, zog er wahrscheinlich, obschon die Dokumente darüber keine vollkommene Klarheit geben, sehr bald nach der Wohnung auf der Rosengracht gegenüber dem „Doolhof", wo er jedenfalls seine letzten Lebensjahre verbrachte. Aber auch da blieben ihm die gesellschaftlichen Schwierigkeiten nicht erspart.

Der Notar hatte in Saskias Testament, in welchem er das Waisengericht hatte ausschließen wollen, das sich nichtsdestoweniger später in Rembrandts Angelegenheiten mischte, noch eine andere kurze Klausel gesetzt, die nicht zum leeren Buchstaben gemacht werden konnte und die Ursache vielen Leides geworden ist: die Bestimmung, „daß Rembrandt van Rhyn, ihr Mann, in vollem Besitze und Nießbrauch aller von der Erblafferin zu hinterlassenden Güter bleiben solle," — aber nur bis „zur Wiederverheiratung". Denn in der vor Saskias Tod schon vorhandenen und später so rettungslos verschlimmerten Unordnung seiner Geschäfte lag jetzt der Grund, weshalb Rembrandt an eine zweite Ehe und eine damit wohl untrennbar verknüpfte Rechenschaft über seine Vormundschaft schwerlich denken konnte.

Große Betrübnis und Beschämung muß es für Hendrickje Stoffels, die Frau, die in späteren Jahren sein Leben teilte, gebracht haben, als sie im Jahre 1654 wegen dieses Zusammenlebens vor den Kirchenrat gerufen, „dafür ernstlich bestraft, zur Bußfertigkeit ermahnt und vom Tische des Herrn fern gehalten" wurde. Trotzdem kann man Hendrickje in jeder Beziehung Rembrandts zweite Frau nennen, außer eben im Sinne des Gesetzes, wie sie auch von Nachbarn und guten Bekannten angesehen wurde, und als welche sie auch in einem notariellen Akt erscheint, worin sie eine unbedeutende Zeugenerklärung ablegt. Und daß sie auch für Titus eine liebevolle Mutter und später eine gute Beraterin war, scheint wohl durch die einträchtige

Treue bewieſen zu ſein, in welcher ſie mit ihm zuſammen hat arbeiten dürfen, um die Laſt und die Härten materiellen Elends von ihm abzuwenden, den ſie beide ohne Rückhalt verehrt haben.

Im Jahre 1651 oder 52 (wenn wir der Richtigkeit einer Urkunde von 1670 vertrauen dürfen) wird ihr ein Töchterchen geboren, das, ebenſo wie die zwei jung verſtorbenen Mädchen von Saskia, nach Rembrandts Mutter Cornelia genannt wird, und im Teſtament von Titus als „ſein Schweſterlein“ bezeichnet wird.

Sorgend und ſchützend hat Hendrickje, ſolange ſie lebte, dem kleinen Haushalt vorgeſtanden, verſtändig die deſolaten Geldgeſchäfte, wenn es ſein mußte, mit ordnend. Die Abwicklung der Geſchäfte nach 1656 ging langſam von ſtatten: noch Ende 1658 läßt der Konkursverwalter „durch Exekution verkaufen die weitere Papierkunſt, zu derſelben Maſſe noch gehörig, beſtehend in der Kunſt von mehreren der bedeutendſten ſo italieniſchen, franzöſiſchen, deutſchen und niederländiſchen Meiſter und bei demſelbigen Rembrandt van Ryn mit großer Kurioſität zuſammen geſammelt. Wie auch zugleich eine gute Partie Zeichnungen, und Skizzen von demſelbigen Rembrandt van Rhyn ſelbſt.“ Aber ſchließlich konnten doch nicht alle Schulden abbezahlt werden und ebenſowenig kam es zum Akkord mit den Gläubigern. Das Falliſſement Rembrandts wurde darum niemals aufgehoben, ſo daß er kein Stück ſein eigen nennen und kein Bild vollenden durfte, ohne daß nicht der eine oder andre Gläubiger darauf ſeine Rechte geltend machen konnte. Und die Gläubiger, die er jetzt hat, zögern da nicht lange, wenn ſie ihr Intereſſe dabei erblicken. Neue Schulden ſind dazu gekommen, an einen gewiſſen Harmen Becker, und auch der urſprüngliche Schuldſchein an Jan Six, von dieſem an Sr. Gerbrand Ornia verkauft, iſt auf dieſem Umwege in dieſelben Hände geraten. Dieſer Ornia geht nämlich den Bürgen L. van Ludick um Bezahlung an, und erhält ſie auch, ſo daß nun van Ludick ſelbſt dieſen Betrag von Rembrandt zu fordern hat. Aber er verkauft nach einer Weile

die Forderung für weniger als die Hälfte des Wertes an Becker, der indeſſen von Rembrandt doch wieder den vollen Betrag fordert, der ihm durch ein ſchiedsgerichtliches Urteil auch zugewieſen wird. Wieviel Vorteil er noch außerdem daraus zog, wird durch die Tatſache deutlich, daß er die von Rembrandt angebotene Tilgung ſeiner Schuld ablehnt, da er wenig Luſt verſpürt, die von ihm zum Pfande empfangenen Bilder zurückzugeben, die ſicherlich einen viel größeren Wert repräſentiert haben werden.

Im Gegenſatz zu dieſem gewiſſenloſen Geldverleiher hatte Rembrandt gewiß auch wohl einzelne treue Freunde behalten, wie jenen „Apotheker und Kunſtliebhaber“ Abraham Francen, der ihm bei allerlei Geſchäften als Zeuge und Berater zur Seite ſteht, und ſpäter auch Vormund ſeines hinterbliebenen Töchterchens werden ſollte. Aber die beſte Freundſchaft und Hingebung fand er doch im eignen Hauſe, bei ſeiner Frau und ſeinem Sohn.

Denn um ihn, ſoweit es tunlich war, vor der Ausbeutung begehrlicher Gläubiger zu ſchützen, wird es wohl geſchehen ſein, daß im Dezember 1660 Hendrickje Stoffels mit dem neunzehnjährigen Titus die Vereinbarung trifft, bei welcher beide „erklärten verabredet und ſich vertragen zu haben über eine Compagnie und einen Handel mit Bildern, Papierkunſt, Kupfer- und Holzſchnitten, ingleichen Abdrücken hiervon, Raritäten mit allem Zubehör hiervon“ u. ſ. w., worin auch von „der Haushaltung“ geſagt wird, daß ſie von dieſen Beiden iſt „eingegangen halb und halb“, während ſie zum Schluſſe mit großer Beſtimmtheit konſtatieren, „daß obengen. Rembrandt van Rhyn nicht den mindeſten Anteil an dieſem Unternehmen haben ſoll, noch ihm auch Hausrat, Einrichtung, Kunſt, Raritäten, Gerätſchaften mit Zubehör und was zu irgend welcher Zeit in ihrem Hauſe gefunden werden möchte, zukomme, worauf vielmehr die vorgen. Parteien ihre vollkommne Macht und Gerechtigkeit behalten gegen alle diejenigen, die wegen vorgen. Rembrandt van Rhyn irgend eine Actio oder Prätenſion würden machen wollen“ uſw.

Daß hinter der ſchützenden Fürſorge, die aus dieſem allen ſpricht, kein Mangel an Ehrerbietung lag, davon zeugt der andere Satz aus demſelben Dokument: „ſintemal es indeſſen ihnen höchſt nötig iſt, daß ihnen in dieſen Geſchäften und Zubehörigkeiten werde aſſiſtiert und geholfen, auch dazu Niemand geſchickter könnte ſein als der vorgen. Rembrandt van Rhyn“ uſw. Die ihm am nächſten ſtanden, ſahen in ihm ein Kind, für das ſie die kleinen täglichen Dinge beſorgen und ausgleichen mußten, einen Mann, der mehr und mehr ſich auf ſeine Arbeit zurückzog und in einer Sphäre lebte, wo materielle Intereſſen und das weltliche Getriebe der Menſchen untereinander bedeutungslos wurden, aber doch von dort aus in tieferem Sinne ſeine Umgebung beherrſchte.

Im Jahre 1661 macht Hendrickje ihr Teſtament, worin die Sechsunddreißigjährige „kränklichen Leibes, indeſſen gehend und ſtehend“ genannt wird. Alle Beſtimmungen darin ſprechen von einem unbegrenzten Vertrauen zu Rembrandt, dem ſie als Vormund „ſolche Macht gibt als irgend erforderlich iſt, ſelbſt auch um die Beſitztümer, bewegliche und unbewegliche, aus eigner Macht zu verkaufen u. ſ. w., ohne irgendwie darin moleſtiert, kontradiziert oder verhindert zu werden,“ zugleich aber von einer ſchirmenden Sorglichkeit, die ſie gerne bis über den Tod hinaus erſtrecken laſſen möchte, wie aus der Klauſel hervorgeht, die ihm den Nießbrauch zuerkennt: „ohne daß dieſe Früchte durch Jemand auf der Welt beanſprucht werden dürfen, exekutiert, ſei es für irgend welche Schulden, ſei es für Laſten desſelben, gemacht oder noch zu machen.“ Sorgen bis über den Tod hinaus will ſie auch für Titus, den ſie offenbar ſehr gern hat, und den ſie, falls ihr eignes Töchterchen kinderlos ſterben ſollte, als ihren Erben „ſubſtituiert, ohne daß ihr Kind gegenteilig disponieren dürfe, weder unter Lebenden noch Todes halber.“ Und nachdem ſie zum Vormund über ihr Kind „deſſen Vater Rembrandt van Rhyn“ eingeſetzt hat, läßt ſie hinzufügen: „den ſie freundlich darum bittet“. Wie wenig paſſen

dieſe kindlichen, beinahe demütigen Worte in eine notarielle Urkunde hinein, — es macht vielmehr den Eindruck, als ob Hendrickje hier noch zum letzten Male mit ihrer eigenen Stimme zu Rembrandt ſpricht. Kurze Zeit darauf muß ſie geſtorben ſein. Nach ihrem Tode fährt Titus damit fort, nicht allein den Kunſthandel für ſeinen Vater zu führen, ſondern hilft ihm auch mit derſelben anhänglichen Treue ſeine Sorgen tragen.

Es kann wohl kaum anders ſein, als daß die Familienmitglieder von Mutterſeite, die ſeinerzeit ſo ſehr auf eine Aufnahme des Inventars gedrungen hatten, und ſpäter ſeine vom Waiſengericht ernannten Vormünder dem jungen Mann wohl in den Ohren gelegen haben müſſen wegen der Manier, in welcher ſein Vater ſeine Intereſſen verwahrloſt habe. Aber wir mögen ſo viel Akten durchſtöbern, als wir nur wollen, nirgends finden wir auch nur den Schatten einer Vermutung, daß jemals in das Verhältnis zwiſchen Vater und Sohn etwas Kühles oder gar Kaltes gekommen iſt, wegen des Wirrwarrs ſtreitiger Intereſſen, worin ſie unaufhörlich verwickelt waren. Im Gegenteil, wir erhalten aus allem den Eindruck, daß zwiſchen Vater und Sohn ſchon ſehr frühe ein herzliches Vertrauen beſtanden haben muß, das bis ans Ende von Titus kurzem Leben gedauert hat. Im Jahre 1659 gibt Rembrandt ſeinem achtzehnjährigen Sohne ſchon eine Vollmacht, um in kleineren Angelegenheiten für ihn aufzutreten, ſpäter abermals, um die kleine Erbſchaft von Peter van Medemblick, einem entfernten Vetter, in Empfang zu nehmen. 1666 gibt er ihm eine ſehr ausgedehnte allgemeine Vollmacht.

Zwar iſt Titus noch erſt ein Knabe von ſechzehn Jahren, als er das Teſtament macht, worin er „ſein Schweſterlein“ zur Erbin einſetzt und ſeinem Vater die Nutznießung gibt, mit der Ermächtigung, um „auch im Falle der Notdurft und Not ſelbſt von dem Kapital abnehmen, es angreifen und zum Unterhalt gebrauchen zu dürfen, was ihm ganz und gar überlaſſen werde,“ weiter mit der Beſtimmung, „daß des Erblaſſers Vater Niemand in der Welt verpflichtet ſein

8*

ſoll, irgend welche Eröffnungen, Status oder Inventar der Güter zu geben." Aber auch viel ſpäter, da er ſelbſt ſchon mit Magdalena van Loo verheiratet iſt, erklärt er „wohl mit Vorbedacht, ſich ſelbſt zu ſtellen und zu konſtituieren als Bürgen und principaliter für den vorgen. Rembrandt van Rhyn, ſeinen Vater" und zwar gegenüber Harmen Becker, während er ſehr gut weiß, ein wie wenig ſanftmütiger Gläubiger jener iſt, wie er denn auch in der Tat ſehr bald darauf ſeine Forderung an den Vater von dem Sohne, der Bürge geblieben war, einzuziehen weiß. Kaum drei Monate ſpäter, im September 1668, iſt Titus geſtorben, und ſein Vater hat dieſen bittern Kummer noch ein volles Jahr überlebt. Daß er in dem letzten traurigen Lebensjahr nicht eigentlich Armut gelitten hat, wiſſen wir aus dem Stande ſeines Nachlaſſes, der für Cornelia und Titus Töchterchen beide noch ein kleines Erbteil brachte. Doch würde es wahrſcheinlich bei längerem Leben ſo weit gekommen ſein, da jetzt niemand mehr da war, der über ſeine weltlichen Intereſſen wachte.

Eigentümlich wird man berührt, lieſt man folgende Erklärung der Rebecca Willems, die, als Rembrandt am 4. Oktober 1669 ſtarb „im ſelbigen Sterbehauſe diente". „Daß am Tage nach dem Ableben des beſagten Rembrandt van Rhyn, als beſagte Magdalena van Loo zu der Zeugin kam und ſie, die Zeugin, fragte, ob denn kein Geld im Hauſe war, ſie, Zeugin, antwortete: nein, indem ſie ſagte, daß Sr. Rembrandt van Rhyn ihr, der Zeugin, wohl geſagt hatte, daß er ſchon einige Zeit aus Cornelias Kaſſe gewirtſchaftet habe, worauf ſelbige Magdalena ſagte, wie perplex daſtehend: ich hoffe nicht, daß Vater die goldnen Sparpfennige Cornelias genommen hat, da mir die Hälfte davon zukommt," und wie dann weiter Rembrandts Schwiegertochter „den Schlüſſel von Cornelias Schrank abverlangte, und damit den Schrank öffnete und in Gegenwart der Zeugin einen Sack Geld heraus holte, in welchem Sack ein Säckchen mit Gold enthalten war" uſw.

Cornelia war ſelbſt dabei offenbar nicht zugegen, und

es tut einem wohl, ſich vorzuſtellen, daß ſie irgendwo in einen ruhigen Winkel des Hauſes mit ihrer Trauer geflüchtet ſein wird vor ſolch harter Berührung mit weltlichem Eigennutz.

Kaum vierzehn Tage ſpäter mußte auch dieſe Magdalena van Loo, deren Herz mit ſolch peinlicher Sorge am irdiſchen Beſitze hing, ihm auf immer entſagen: am 21. Oktober wird ihr Name zum letzten Male erwähnt im Totenregiſter der Weſterkirche.

Von allen, die Rembrandt im Leben nahe geſtanden, ſind nur noch ſeine kleine Enkelin Titia übrig, deren Lebensalter nach Monaten zählt, und die kaum erwachſene Cornelia, Hendrickjes Tochter. Ob in dieſer Cornelia etwas von dem geiſtigen Leben ihres Vaters fortglühte, und ob ſie in ihrem Weſen etwas von ihrer geheimnisvollen, ſtattlichen Großmutter hatte, deren Namen ſie trug? Wir wiſſen nichts davon, es ſind ſelbſt keine Bilder übrig geblieben, in denen man Urſache fände, ihr Konterfei zu erkennen. Aber in jedem Falle erbte ſie von ihren beiden Eltern das warme, weite Herz, das nicht ängſtlich irdiſches Gut wägt und rechnet, und von ihrer Mutter dazu den ſchlecht und recht gefunden Menſchenverſtand der Frau aus dem Volke, der über alle ſchriftgelehrten Spitzfindigkeiten hinweg iſt. Gewiß war über ihr Kinderleben der Schatten ewiger Verdrießlichkeiten in Geldſachen gefallen, die ſtets von neuem in das friedliche Haus von draußen hineingetragen wurden, die ſchließlich auch die Urſache davon waren, daß die Ehe ihrer Eltern niemals geſetzlich geregelt wurde, — und eine gewiſſe Ängſtlichkeit muß ihr davon zurückgeblieben ſein. Als ſie 1670, nach ihrer Angabe achtzehn Jahre alt, „aſſiſtiert von ihrem Vormund," dem treuen Abraham Francen, ſich mit dem Maler Cornelis Suythoff verheiratete, und ſie zuſammen nach Batavia gehen ſollen, ſo iſt etwa das letzte, was die zwei jungen Menſchen vor ihrer Abreiſe tun, einen Notar aufzuſuchen, um mit ſeiner Hilfe ihre Angelegenheiten für Lebzeiten oder für den Todesfall ſo einfach wie nur möglich zu ordnen.

Mit einer verblüffenden Kürze und Kernigkeit, über welche der Mann des Geſetzes wohl erſchrocken ſein muß, haben ſie „gegenſeitig, es ſei, daß der Zuerſtablebende von ihnen beiden Teſtatoren zu ſterben kommt mit, oder ohne Kind oder Kinder . . . ., zum alleinigen und Univerſalerben aller Güter . . . . eingeſetzt und ernannt der Eine den Andern.“

Und welch zarte Erinnerung Cornelia in ihrem eignen Eheleben, fern dem Heimatland, ihrem großen Vater bewahrt hat, den ſie nur kurze Zeit kennen durfte, verrät die ſchlichte Notiz in den Taufbüchern der niederdeutſchen Gemeinde in Batavia, die uns meldet, daß daſelbſt, am 5. Dezember 1673, ihr erſter Sohn auf den Namen Rembrandt getauft worden iſt. Fünf Jahre ſpäter wurde ein zweiter Sohn, nach ſeiner Großmutter, Hendric genannt.

Wir haben über der Beſprechung dieſer Familienangelegenheiten Rembrandts ſpätere Radierarbeiten aus dem Auge verloren. Eine Reihe radierter Porträts mögen zunächſt noch erwähnt werden. Diejenigen von Bonus und Six waren die letzten, die wir nannten. Auf dieſe tonreichen Arbeiten folgt dann das klare Bildnis des Kunſthändlers Clement de Jonghe (1651), mit dem er ſchon zwanzig Jahre bekannt war. Wegen ihrer mildſcharfen aber ſummariſchen Charakterzeichnung wird dieſe Radierung unter die vollkommenſten ſeiner Porträts gezählt. Auch der gleichzeitige, prächtige „kleine Goldſchmied“ war möglicherweiſe als Porträt gemeint. Einige Jahre ſpäter, als er mit der Desolaten Boedelskamer zu tun hat, ſieht er im Concierge und in dem Auktionator dieſer gefürchteten Einrichtung, dem alten und dem jungen Haring, verlockende Modelle für zwei, wieder ſehr viel tonreichere Porträts von ſo großer Schönheit, daß man nicht weiß, welchem von beiden man den Vorzug geben ſoll. Aus dem alten Manne macht er ein vom Schickſalsflor umnebeltes Bild voll zarten Seelenadels, das wohl als das Höchſte einer in Gedankenſphären eindringenden Radierkunſt gelten darf. Der Sohn, den man ebenſo wie den Vater beſonders aus

einem Druck erſten Zuſtands kennen ſollte, iſt faſt noch magiſch merkwürdiger im Ausdruck. Hierauf folgen das pikante Porträt des alten Goldſchmieds Jan Lutma (1656), das bei weniger vollkommener Harmonie und noch größerer Gewagtheit an das Sixſche erinnernde Porträt ſeines Freundes Abraham Francen, und 1658 ſein letztes Radierporträt, das große Blatt des ſchon fünfundzwanzig Jahre früher von ihm gemalten Schreibmeiſters Coppenol, in prächtig modellierender Art mit der Nadel geſtreift und geſchnitten, in wohligem Zuſammenſpiel.

Zwiſchen dieſen Porträts radiert er auch noch einzelne bibliſche und phantaſtiſche Gegenſtände. Im Jahre 1656 das fremdartige, aber doch eigentlich ſuperbe Blatt „Abraham mit den Engeln“, wobei er auf dem, was er im Judenviertel Lebendiges um ſich herum ſah, und zugleich auf Motiven indiſcher Miniaturen fußt. Dann der prachtvolle „Chriſtus auf dem Ölberge“, worin der verzweifelte Seelenkampf, den auch Rembrandt ſelbſt gekannt haben muß, ſo ſchön dargeſtellt iſt. Im Jahre 1658 die wie ein fremdartiger Schauer emporſteigende Viſion von „Chriſtus mit der Samariterin“ und der rätſelhafte, aber prachtreiche „Phönix“, in beinahe gradlinigen Striemen, breit erfaßt. Im folgenden Jahr das großzügig-niedergegriffelte, von Raum und feierlichem Getön erfüllte Blatt „Petrus und Johannes an der Tempelpforte“.

Zu dieſen letzten ſeiner Radierungen gehören auch noch eine Anzahl Studien nackter Frauengeſtalten. Die immer wieder veränderte „Frau beim Ofen“ (1658), die viel ausdrucksvollere „Badende Frau mit dem Hut neben ſich“ aus demſelben Jahre, und die im Schatten liegende Frau, die gewöhnlich die „Negerin“ (1658) genannt wird, ſind keck ſchattierte Blätter voll warm pulſierenden Lebens, die, ebenſo wie „Antiope und Jupiter“, aus dem folgenden Jahre, ſeine früher radierten Nacktgeſtalten als etwas beinahe Zahmes erſcheinen laſſen. Mit der „Frau mit dem Pfeil“ (1661), dem letztdatierten Blatt, iſt dann ſein unſäglicher Reichtum an Radierwerken abgeſchloſſen.

Der Vollſtändigkeit wegen ſind noch Rembrandts bekanntere Schüler aus ſeiner ſpäteren Zeit zu nennen, obſchon ihre Lehrjahre bei ihm weniger um des Meiſters als um der Schüler ſelber willen von Bedeutung ſind.

Um das Jahr 1640 oder bald danach muß es geweſen ſein, daß der merkwürdige Delfter Carel Fabritius, der durch Zeichnungen bekannt gebliebene Landſchaftsmaler Abraham Furnerius, der Amſterdamer Jan Victors, und der ſchon mehrfach genannte Dordrechter Samuel van Hoogſtraeten, bei Rembrandt arbeiteten. Zwei andre Dordrechter, der anfangs beinahe glänzende, ſpäter ſo ſonderbar in Modearbeiten untergegangene Nicolaes Maes, und Jacobus Lavecq, waren um 1653 zuſammen mit dem Rotterdamer Heyman Dullaert und vielleicht mit dem Schleswiger Juriaen Ovens. Der Niederſachſe Chriſtophel Paudiß wird wohl ebenſo wie Willem Droſt zu den früheren Schülern gerechnet werden müſſen. Dagegen wird der Lübecker Godfried Kneller wohl erſt in des Meiſters allerletzter Zeit bei ihm geweſen ſein, ebenſo wie der Dordrechter Arent de Gelder, der vermutlich noch zwiſchen 1662 und 64 ſein Atelier beſuchte. Er war es, der die Auffaſſungen ſeines Meiſters, noch ſelbſt bis in das achtzehnte Jahrhundert, getreulich hinübergetragen hat, und das, während er nicht mehr den hinreißend glänzenden, ſondern allein den von der Welt abgekehrten Rembrandt gekannt hat.

Die Bilder, in denen Rembrandt ſich ſelbſt in den Jahren, wo die Stürme um ihn her am heftigſten wüteten, gemalt hat, laſſen uns an einen vereinſamten Zauberer denken. Das grandioſeſte unter ihnen, als körperliche Erſcheinung, iſt das große Stück bei Lord Ilcheſter (1658), das, im einzelnen beſehen, als Mache unglaubliche Bruchſtücke enthält. Doch ſind darunter einige, die als Bildnis des Sehers anſprechender ſind, wie das Prachtſtück in der National Gallery, wo, bei etwas vielleicht zu Schwammigem in der Geſichtsfarbe, in dem leiſe herausfordernden Ausdruck eine Spur von Ironie, die ſich über die Dinge erhebt, gelegen iſt.

Das Selbſtporträt aus dem Jahre 1659, beim Herzog

von Buccleuch, ist indessen noch viel durchdringender und ergreifender. Hier ist nichts mehr, das an den übermütigen Eroberer erinnert. Das Schicksal hat das eigenartig mißgestaltete Antlitz heftig durchwühlt, geschlagen und durchfurcht; es hat darin Beulen und Höhlen und Hiebe hineingerammt; es drückte sein Brandmal darauf: aber es hat diesen weisen Grübler nicht im mindesten gebrochen. Der resignierte Mund steht zurückgesogen hinter den Hängewangen; die zur Spürnase ausgewachsene Stumpfnase reicht heftig fragend darüber hin, und unter der ängstlich nach vorwärts gedrungenen Stirn starren zwei feurige Kohlenaugen uns aus tiefen Höhlen dunkel glühend an. Doch wenn es auch hinter den weitgeöffneten Augen kochen und spuken mag, so hält er doch das wütende Fieber fest in sich verschlossen. Dieser Mann lauert brennend auf das Leben, aber er schlägt nicht mehr feuersprühend darauf ein. Er blickt forschend durch die Erscheinungen der Welt hin und langt gierig nach dem, was er in solch ununterbrochenen Entdeckungszügen gesammelt hat. Dieser Sonderling, mit dem unzähmbaren, alles verschlingen wollenden Kopf, der heißhungrige Perlenfischer, der rauhe Patron mit den so fein geschliffenen Seiten, der halsstarrige Einsame, durchschaut das Sein bis in die unerkanntesten Regungen und in das innerste Mark, ergreift aus tastbarer Form und flüchtigem Schatten das Eine, was nottut, das schreckt und rührt, spürt nach der Wurzel des Daseins unter der Tiefe seines Wehs und der Pracht seiner Herrlichkeit, und still in seiner Werkstatt stellt er das aus der vorüberziehenden Welt im Titanenhirn zusammengefaßte Bild nach außen dar, das Bild eines unter dem glimmenden Glanz der Unendlichkeit rein ins Innerliche verherrlichten Lebens.

Ungeschoren und vernachlässigt, eine weiße Mütze auf dem kahlen Haupte, einem spukenden Nachtwandler gleich, steht er auf dem nur wenig späteren Selbstporträt, aus dem Louvre, in einer ihn rot umflatternden Jacke, hinter seiner Staffelei erhoben, wie ein düsterer Geuse, nur allein einen Teil des umflorten Antlitzes in eine Lichtwelle gebadet:

furchtbar und verlockend, wild und mitleidig, grimmig und sanftmütig, ganz erfüllt von seinem Königreich, das nicht von dieser Erde ist. Er hört nicht das Murmeln um sich her und in seinen umrunzelten Augen liegt die herrliche Besessenheit eines, der, unbetretene Wege wandelnd, zitternd in fremde Welten geschaut hat und das ergründete, dem nur die größten Denker sich nähern. Gab es denn auf dieser Welt nichts mehr, das ihn schmeichelnd bezauberte? Wir sind geneigt, vor allem an Titus zu denken; aber wie wenig wissen wir wirklich von ihm: nur daß er in seinen Jünglingsjahren gemalt haben soll, und daß er sich bis an seinen frühen Tod aufopfernd den Interessen seines Vaters gewidmet hat!

In einer Anzahl von Rembrandts Arbeiten glaubt man seine anziehende Persönlichkeit zu erkennen, ohne daß man hierfür eine bestimmte Gewähr erhalten hat. Das am früheſten gemalte Porträt, in welchem man die Züge von Saskias Kind vermutet, ist etwa aus dem Jahre 1650 (beim Earl Spencer). Es ist von einer satten, mattsilbernen Feinheit der Palette, die Velasquez nahe verwandt erscheint, doch nur in Ton und Haltung. Das Knifflige in dem freundlichen Köpfchen ist durch und durch Rembrandtisch, wenn er auch selten etwas so Fürstliches gemacht hat. Kaum weniger bezaubernd ist „Titus am Lesepult“ (beim Earl of Crawford), 1655 datiert. Prachtvoll ist das von langen Locken umrahmte, mächtig ausgeführte Träumerantlitz, das so arglos auf der im Schreiben innehaltenden Hand ruht. Aus demselben Jahre ist das köstliche Bildnis aus der Kollektion Rud. Kann, das durch das sanft Verlockende in Ausdruck und Haltung den Beschauer so eigenartig gefangen nimmt. Ein paar Jahre älter ist der interessante Jüngling auf einem Porträt im Wallace Museum in London. Aus zitternder Lebenskraft, im vollsten, satteſten Tone gemalt, ist ein schalkhaft blickender Knabe (beim Herzog von Rutland), in dem der gleiche Typus, indessen weniger deutlich, hervortritt. Auch stimmt die Jahreszahl 1660 dort nicht so gut mit Titus Alter. Dieser Knabe scheint

noch nicht neunzehn Jahre zu zählen, und wenn die andern Bildniſſe in der Tat Titus vorſtellen, war er, was auch ſonſt für wahrſcheinlich gelten kann, grade beſonders frühreif. Auf dem edel konzentrierten Porträt bei Colonel Holford, das man wohl eher vor das Jahr 1660 ſtellen wird als danach, iſt er ſchon ein junger Mann voller Wehmut und Weisheit im lang und ſpitz gewordenen Antlitz.

So wie man ſich die Geſtalt des Titus unwillkürlich denkt, hat ihn van Deyſſel treffend geſchildert: „Titus gehörte zu den halben Künſtlernaturen, die für einen Künſtler ſo einen beſonderen Reiz haben, für den Vater aber einen mit ſchneidender Wehmut vermiſchten Zauber beſitzen. Eine halbe Künſtlernatur, nicht in dem Sinne eines unfähigen, eines törichten, eines emphatiſchen, eines mürriſchen, eines krämerhaften Künſtlers, ſondern zur Hälfte ein Künſtler in dem Sinne eines Menſchen, der die Zartheit und Feinfühligkeit einer Künſtlernatur hat, aber nicht die Kraft, um die Feinheit und Empfindlichkeit zu etwas Objektivem außerhalb ſeines Ichs, zu einem Kunſtwerk umzugeſtalten; jemand, der mit ſeinem Gefühl alles begreift, alle Gedanken und Naturerſcheinungen eines höheren Seelenlebens, aber dem die Gabe fehlt, dieſe Eigenſchaften nach außen hin zu zeigen. Solche Menſchen ſind den Künſtlern beſonders wert. Sie ſind in gewiſſem Sinne die andre Hälfte der Seele des Künſtlers ſelbſt. Sie verſtehen den Künſtler, den ungewöhnlich feinfühligen Menſchen; ſie können mit ihm ſprechen und lieben ihn ihrerſeits . . . ."

Zur Zeit, da Titus zum Manne heranreifte, ſtand Rembrandt als Maler in ſeiner vollſten Kraft. Aus dem Jahre 1661 iſt der ſogenannte „Koch von Rembrandt" (bei Boughton Knight), eine in ſchwergeſättigtem Ton feſt herausgemeißelte Malerei, die auf der Londoner Rembrandt-Ausſtellung vor allem die Bewunderung der Maler hervorrief. Noch ſchöner iſt die gleichzeitig entſtandene „Alte Dame" (bei Lady Wantage), worin die köſtliche Qualität der Frau auf dem Berliner Bilde des „Anslo" ſogar noch viel höher hinaufgeführt iſt. Die anbetungswürdige Alte mit ihren ruhig blickenden

Augen, dem ſaugenden Mund und den zarten Kinnreflexen, aus ſo zauberhaften ſchön hingetaſteten Strichen zuſammengemalt, ... es iſt als ob ſie aus ihrer zurückgezogenen Umrahmung das Unbewußte Auge um Auge widerſpiegelt.

Ein Prachtſtück reiner Malerei geben die Dr. Bredius gehörenden „Zwei Neger“ (Mauritshuis). Es iſt eins von des Meiſters ganz auf ſich ſelbſt ſtehenden Stücken, worin er, ebenſo wie z. B. beim „Polniſchen Reiter“, ſozuſagen aus ſeiner eignen Haut herausgeht. Von Licht- und Linienkonzentration der üblichen Art iſt keine Rede. Das Ganze iſt in einen tiefen Ton getränkt, und die Zeichnung iſt groß hingeworfen, beinahe knochig und in Wahrheit monumental.

Indeſſen bleiben auch umfangreichere Kompoſitionen nicht aus. Rembrandts früherer Schüler Govert Flinck hatte den Auftrag erhalten, für das Amſterdamer Rathaus ein großes Gemälde der Verſchwörung des Claudius Civilis zu malen. Nach ſeinem Tode 1660 fiel die Ausführung davon Rembrandt zu. Im Jahre 1662 befand ſich dieſes Stück, nach einer Beſchreibung von Melchior Fokkens, tatſächlich im Rathaus. In einer Urkunde vom 28. Auguſt 1662 indeſſen wird darauf hingedeutet, daß dieſe große Leinwand noch nicht bezahlt ſei, und vom Ertrage einer etwaigen Übermalung dieſes Gemäldes geſprochen. Es war alſo wahrſcheinlich wegen des Bildes Streit entſtanden und Rembrandt muß es wohl oder übel zurückgenommen haben; denn im folgenden Jahre hing bereits an deſſen Stelle ein Gemälde ſeines Schülers Juriaen Ovens, das denſelben Gegenſtand behandelt, und Rembrandts Arbeit iſt uns allein in einem herrlichen Fragment zu Stockholm erhalten geblieben. Wahrſcheinlich wird man die grandioſe Skizze des ſogenannten „Scipio“, die indeſſen ſchon einige Jahre früher (1655) datiert iſt, und die kürzlich in England wieder zum Vorſchein kam, gleichfalls als einen Entwurf für ein Rathausgemälde anſehen müſſen, z. B. für ein Stück über den Kaminplatz in die früher fertig gewordenen unteren Säle. In dem Gegenſtand wird man eher „Der alte Quintus Fabius Maximus

ſteigt vor ſeinem Sohn, dem gleichnamigen Konſul, vom Pferde“ zu ſuchen haben.

Aber das ſchönſte Werk aus dieſer Zeit, und in welchem man wohl den Höhepunkt von dem, was Rembrandt erreichte, wird ſehen dürfen, iſt das im Jahre 1662 beendete durchaus klaſſiſche Gemälde der Staalmeesters.

Rembrandt übernimmt hier ohne weiteres die Tradition des Regentenſtücks in ſeiner ganzen Sachlichkeit. Keine phantaſtiſche Aufſtellung, keine Zugabe, kein Schwung mehr, keine Sprünge. Nur allein die Porträts der Wardeine, zuſammengefügt zum allereinfachſten Sachverhalt, in einer Anordnung, die wie von ſelbſt ſich verſteht. Das Bild iſt mit großer Beſtimmtheit fundiert, prächtig im Ausbau, über die Maßen herrlich in der Entfaltung von Valeurs und Farben. Die Manier, die Gruppe im Viereck darzuſtellen, die Verteilung der Figuren in dieſer Gruppe, das unmerkliche ſich nach der Mitte Neigen der Haltungen, das natürliche Zurſeiteneigen der mittelſten Köpfe, — alles zuſammen ſpricht von einer gewaltigen Konzentration. Man ſieht die fünf Männer in einer ruhigen Reihe, alle ungefähr gleich weit entfernt vom Zuſchauer. Drei Perückentragende ſitzen hinter dem Tiſche, auf deſſen Seite ein älterer Mann, der aufgeſtanden iſt, ſich auf ein Buch ſtützt. Der fünfte, ohne Perücke, wie der Stehende, ſitzt dicht unter dem unſichtbaren hohen Fenſter, deſſen Licht das Zimmer mit einem vornehm-gemütlichen Geſumm erfüllt, und die Männer alle, ohne parti-pris, beinahe gleichmäßig beleuchtet. Zwiſchen den zwei mittelſten Geſtalten hindurch geſehen, ſteht der Knecht barhaupt da. Die Wardeine haben hohe, breitrandige ſchwarze Filzhüte auf, ihre Kragen ſind glatt, ohne jegliche Spitzenverzierung, weiß, aber von einem durch Zimmerlicht ganz geſättigten Weiß, ihre Wämſer und Mäntel ſind ſchwarz, aber von einem glühenden volltönigen Schwarz. Sie heben ſich ruhig gegen das bronzefarbene Getäfel des gradlinigen Hintergrundes ab. In ihren Bewegungen ſind dieſe energiſchen und ganz in ihrem Geſchäft aufgehenden Männer ungezwungen und von äußerſt ſchlichtem Mienenſpiel. Alle kehren ſich

dem Beſchauer zu und ſehen ihn an, ohne ihn zu fixieren. Der mittelſte macht mit der Hand, die auf dem vor ihm liegenden Buche ruht, die demonſtrierende Gebärde des Anslo und von Banning Cocq, — aber wieviel vertiefter! Nirgend ſieht man eine Spur von Emphaſe, auch nicht in dem pikturalen Vortrag. Nichts was ſich aufdrängt oder rätſelhaft bleibt. Alles klingt harmoniſch zuſammen. Die Köpfe ſind darauf losgehauen, breit geſchmiert, in voller Farbenſchicht durchmodelt; doch ſchlägt keiner aus dem Verband, — man weiß auch nicht, welcher der ſchönſte iſt. Reich und doch ſchlicht iſt die Farbengebung: die Schatten ſind aus graugrüner gedämpfter Umbra, die Übergänge meiſt rötlich, die Lichter warm, bei der mittelſten Figur wie von geſchmolzenem Elfenbein, und durch alles hindurch das bindende Element ſchwül-grauer Töne. Die Abrundungen ſind reichlich, — nirgends ein billiger Uebergang, überall an den Seiten ein vollausgeſtrichener Farbenton. Akzente ſtehen da, wo man ſie nicht zu ſehen gewöhnt iſt, aber ſie ſtehen beredter da als bei irgend jemand. Eine Naſe, eine Braue, ein Fingerknöchel zeigen kaum eine Struktur; dennoch heben ſie ſich aufs Vortrefflichſte ab. Die Malweiſe iſt nicht fließend, ſondern maſſiv, oft kreuz und quer gegen den Strich, weglaſſend, wo andere unterſtreichen, rauh, wo andre weich ſind. Aber ſie iſt von großer Selbſtbeherrſchung; der Maler läßt die Hand nicht feiern, und die tiefſten Töne haben ebenſoviel Glanz wie das Licht. Alles iſt in der Atmoſphäre gemalt, und in der zitternden Luft erhielt das Ganze ſeine Reife, ſeinen Inhalt. Man ſteht hier vor der endgültigen Löſung der ſchwierigſten Probleme, ein vollkommener Sieg nach jahrelangem Suchen, die Krone eines Lebens ununterbrochenen und heldenhaften Kampfes. Die ehemalige Prachtliebe iſt auf das kleinſte Maß beſchränkt: das wunderbare Blutlackrot auf der Seite der nach vorn hängenden Tiſchdecke, die geſtickten Ränder von ein paar Handſchuhen, einige Streiflichter noch auf dem geſchnitzten Kamin, vielleicht etwas Franſe an dem linksſtehenden Armſtuhl, — und ſonſt alles Zurückhaltung,

in einer dröhnend kühnen Schöpfung, die von einer auf den glänzendſten Erfahrungen beruhenden Malkunſt getragen wird, prächtig von Luftgeflimmer, aber eminent greifbar, von erſtaunlicher Kraft und doch voll zartem Flüſtern, groß, einfach, tief und reif von hellem inneren Feuer. Hier iſt nicht die Verwirklichung einer prächtigen Phantaſie, hier iſt die Wirklichkeit ſelbſt, nur erſchaffen zu einem Bilde höherer Tragweite, und aus dem ein Odem anſchwillt, ſo breit und mächtig, daß es verwirrend wirkt wie Poſaunenſchall.

Wie Rembrandt, der Schöpfer der „Staalmeesters", ausſah, verkündigen uns noch wieder beſonders drei große gemalte Bildniſſe. Das bei Lord Kinnaird iſt prächtig gepinſelt, aber nicht ſo bedeutungsvoll im Ausdruck, als das vielleicht kaum jüngere im Louvre, wovon wir ſprachen. Wohl aus ſpäterer Zeit iſt das Stück aus der Kollektion Carſtanjen (jetzt im Berliner Muſeum), wo der Maler die Büſte eines römiſchen Kaiſers, die in einer beſchatteten Niſche ſteht, wunderlich behangen und ausſtaffiert hat, und die uns nun entgegengrinſt, als ob er mit der Vergänglichkeit irdiſcher Größe ſeinen Spott treiben wollte. Stolzer und wirkungsvoller hingegen iſt das Selbſtporträt bei Lord Iveagh, das machtvollſte, das man von Rembrandt kennt. Die große Pyramidenform, die die ſchwere Geſtalt umſchließt (ein Linienmotiv, das man ſchon in des Meiſters Leidener Kompoſitionen beobachtet hat, und das durch ſein ganzes Werk immer wieder in allerlei Variationen auftaucht), verleiht der Erſcheinung etwas von einem alten in ſeine Mähne gehüllten Löwen. So ſtellt man ſich den nach einem Leben voll Kampf zu koloſſaler Kraft herangereiften Sieger vor, den äußerer Schein nicht mehr lockte, weil er die Pracht der Lebensäußerungen ſchließlich am meiſten in ihrem kühnen Zuſammenhang ſelbſt gefunden hatte. So war der wirkliche, der zum Olympier geläuterte Rembrandt, als er ſich ſein Glück, ſein Spielzeug, ſeine Ehre, ſeinen Ruhm hatte nehmen laſſen, als er durch Unheil geſtählt, durch Enttäuſchung noch heldenmütiger geworden war, als er alles geſehen hatte,

alles kannte, von allem genoſſen hatte, und des Genießens ſatt ſich erſt recht wie ein Gott fühlen konnte, er, der weiſe Dionyſos!

Doch hört er auch jetzt noch nicht auf, uns zu überraſchen.

Ein faszinierendes Porträt einer „Jungen Frau“ (1666), in Kolmar, gehört zu den eigenartigſten Bildern aus Rembrandts letzter Zeit. Man mag ruhig ſagen, daß die Kleidung merkwürdig modern, der Kopf kokett, die Hände oder das Hündchen nicht ſchön ſeien, — das alles berührt nicht das Weſen dieſes Gemäldes. Rembrandt iſt nun einmal bis zum Ende ſeinen eignen Weg gegangen, und wenn man es auf die Liſte ſeiner Launen ſetzen will, die Frau ſo herauszuſtaffieren, ſo hinzuſtellen, ſo zu malen, dann wird man es allzeit als eine geniale Laune anſehen müſſen, durch die eine Malerei entſtand, bei welcher ſich der Meiſter ſo glänzend in ſeinem ſtolzeſten Malerſtil ergötzt hat.

Doch erhalten wir auch jetzt wieder äußerſt ſchlichte, aber jugendlich und üppig gemalte Bildniſſe, wie der „Knabe“, bei Lord Leconsfield (1666), der ein Söhnchen eines der Staalmeesters zu ſein ſcheint, und das treuherzige „Sitzende Mädchen“, aus der National Gallery, das ſo ganz beſonders voll, fein und leuchtend iſt.

Aber die Hauptwerke aus dieſer letzten Zeit ſind Gruppen von nur wenigen lebensgroßen Figuren, bei welchen von einer impoſanten begleitenden Umgebung beinahe ganz abgeſehen iſt, und die in großlinigen Haltungen dargeſtellten Menſchen ſelbſt den mächtigen Effekt des Ganzen tragen.

Im „Saul und David“ (Mauritshuis, Beſitz des Dr. Bredius) empfangen wir, in Farben von tiefſter Pracht, Nuancen von ſchwerem Weinrot und Purpur und jauchzendem Goldbrokat, eine machtvoll empfundene Geſtaltung des Textes: „Wenn nun der Geiſt Gottes über Saul kam, ſo nahm David die Harfe und ſpielte mit ſeiner Hand, ſo erquickte ſich Saul, und ward beſſer mit ihm, und der böſe Geiſt wich von ihm.“

Wir ſehen die ſpitzige, bewegliche Figur dieſes feurigen, aber umſichtigen und ſchon geſalbten jungen Schafhirten, ſeitwärts geneigten Hauptes, mit niedergeſchlagenem Blick, dem Saitenſpiel ſeiner nervös ſich bewegenden Hände folgend, gegenüber der düſteren, purpurumhüllten hohen Königsgeſtalt, gegenüber dieſem dämoniſchen Saul, der größer war als alles Volk von ſeiner Schulter an aufwärts, und der mit dem ſeelenkranken Ausdruck in dem doch ſo königlichen Auge ſich, in einer gewagten, aber durch ihre rauhe Einfachheit ergreifenden Gebärde, die Tränen mit dem großen Vorhang wegwiſcht.

Das Familienporträt in Braunſchweig iſt vor allem eine äußerſt magiſtrale Farbenpochade, am prächtigſten vielleicht noch, wenn man die in Farbenſattheit fließende, blühende, glühende Emaillage der vollen Farbe auf der Hand betrachtet. Aber faſt alles, was in dieſer überaus herrlichen Malerei von ſo wildem Duft verwirrt und entzückt, finden wir in dem verwandten Bilde, der ſogenannten „Judenbraut“ (Reichsmuſeum), die bei tieferem Ausdruck doch auch ein geſchloſſeneres Ganzes darbietet.

Über den Gegenſtand dieſes Gemäldes ſind viele Vermutungen laut geworden. Man hat darin außer einer Judenbraut auch Ruth und Boas, ja ſelbſt Juda und Thamar geſucht. In der letzten Zeit iſt nicht ohne Grund die Frage aufgeworfen, ob es nicht einfach Titus mit ſeiner Braut Magdalena van Loo vorſtellen ſollte. Es iſt wahr, daß der Mann viel älter ausſieht. Aber Saskias Kind war augenſcheinlich kränklich, und durch Vertiefen des Ausdrucks machte Rembrandt ſeine Modelle meiſtens nicht grade jünger. Überdies, wenn das köſtliche Porträt des „Jüngling“, im Louvre, mit dem ſcharfen Ausdruck im leidenden Antlitz, und der noch viel ausdrucksvollere Schwindſüchtige, in der Eremitage, der ſich eben einem ſchnellen Lichtſchein aus einer Höhle des Leidens zuwendet, — wenn dieſe zwei Jünglingsköpfe, wie es wahrſcheinlich iſt, Titus vorſtellen, ſo kann man in dem ſogenannten „Jungen Haring“, aus dem Jahre 1658 (Kollektion M. Kann), den damals grade Siebzehnjährigen

ebenfalls, und als einen doch ſchon ſehr frühgealterten, wiederfinden. Und daraus, und aus einem kleineren Mannesbildnis derſelben Sammlung, aus dem folgenden Jahre, läßt ſich dann der acht Jahre darnach gemalte Mann auf dem Bilde „Die Judenbraut“ ohne Mühe als ein Titus von inzwiſchen wieder ſo viel verſchärfteren Zügen erkennen.

Rembrandt hat in dieſer ſogenannten Judenbraut, ebenſo wie in anderen glorreichen Bildern jener Tage, neue, noch unbekannte Farben gebraut, reicher gedämpft, kühner gebrannt, jauchzender hinausgeſungen, köſtlicher emailliert. Farben funkelnden Granat- und dröhnenden Mohnrots, und geſchmolzenen Bernſteins, und Nuancen von glühendem Goldleder, worin durch fließendes Olivengrün hin Karmoiſinglanz von altem Violett lacht. Und in dieſe reichen Töne hat er zwei Menſchen nebeneinander in eine Stellung gebracht, die er aus dem einen oder andern der verſchiedenen Bilder Tizians oder Giorgiones „Liebendes Paar“ gekannt haben muß. Aber grade der Vergleich ſolch eines italieniſchen Bildes mit dem, was Rembrandt von demſelben Motiv machte, beweiſt aufs neue den Geiſtesreichtum ſeiner unendlich vertieften Kunſt. Was ein frivoler Gegenſtand war, wird bei ihm zu einem Dinge wunderbarer Menſchlichkeit, ein ſchönes Myſterium, beinahe ein heiliges Geſchehnis.

Die zwei in ihren Gebärden ſo wunderbaren Weſen ſind ganz in jener Pyramidenform gefangen, der er von ſeiner Jugend an ſo oft nachgejagt hatte. Sie neigen ſich zärtlich zu einander, weder ſieht er ſie, noch ſie ihn an, während ſie ſich ſchüchtern berühren, ſie in verlockender Zurückhaltung und doch ſtill vertrauend, er mit einer mitfühlenden Weisheit in ſeiner ſchützenden Umarmung, — wie Kinder, die bei einem ſchweren Unwetter Schutz ſuchen wollen, zuſammen unter einem großen Baum ſich demütig dem hingeben, was eine höhere Macht beſchließen will.

Beinahe möchte man, wie gewiß ſchon zu oft geſchehen iſt, zwiſchen Rembrandts Gemütsleben und den von ihm behandelten Gegenſtänden einen Zuſammenhang ſuchen, wenn wir den beim Glück in Ungnade Gefallenen in dieſer letzten

Periode dreimal in umfangreichen Gemälden den Vorwurf von Hamans Fall behandeln sehen, — am packendsten in der Eremitage zu Petersburg. Von einer unerwarteten Tragik ist da die Haltung der beinahe den ganzen Raum in Beschlag nehmenden Figur des plötzlich in Ungnade versetzten Reichsgroßen, dem unter seinem riesenhaften Turban ein Schauder über das fahle Antlitz gleitet, dessen Zähne zu klappern scheinen, dessen Atem stockt, der sich mit niedergeschlagenem Blick die Hand aufs Herz drückt, und im Bewußtsein, daß alles verloren ist, dahinwankt, als ob der unentrinnbare Tod ihn bereits von der Bühne stieße.

Von stillerer aber noch mächtig innigerer Tragik ist dann der „Verlorene Sohn", ebenfalls in der Eremitage, und worin man wohl eines der allerletzten Bilder Rembrandts vermuten darf.

Der ganz von vorn gesehene, weißbärtige alte Vater, in einen tiefroten Schultermantel gehüllt, unter welchem gelbe Ärmel hervorkommen, ist aus dem dunklen Tor seines Hauses dem verirrten Sohn entgegengestürzt, der sich in wildester Bußfertigkeit auf die Knie geworfen hat, um das halb vertierte Haupt stöhnend, beschämt zu verbergen in den schützenden Schoß des Greises, der sich in einer überaus herrlich selbstvergessenen Haltung großer, segnender Güte zu dem Büßer niederbeugt, von dem man nur den Rücken sehen kann — um mit den steifgewordenen Händen über die zerrissenen Lumpen hinzutasten, auf dem mürben Rücken des Schweinehirten. Und dabei der Nachklang des ergreifenden Geschehnisses bei den Umstehenden: ein Mädchen in der beschatteten Pforte, das ihren abwartend erstaunten Kopf gegen den Bogen anlehnt, — der niedergekauerte Bruder zuschauend und verdrießlich, — und ein wartender Wanderer, in einem Mantel vom gleichen Rot wie das des Vaters, der die Vergangenheit sieht und die Zukunft erschaut: ein Magier, der begreift und vorübergeht. Aber niemals hat Rembrandt selbst etwas geschaffen von höherem, edlerem groß-menschlichen Pathos, als die schier hart umrissene, gewaltig gemalte Gruppe des rauhen räudigen

Bettlers, unter der heiligen Hut dieſes Vaters voll Erbarmen und Gnade.

Verſuchen wir nun, nachdem wir dieſe letzten und vielleicht herrlichſten Werke des Meiſters betrachtet haben, ſeine Kunſt noch einmal zu überſchauen, dann beobachten wir, daß, wo andre ſich von Anfang an nach einer elementaren Tradition richten, und, das neuerworbene Kapital auf Zins ſetzend, allmählich ſich dem einmal geſtellten Ziele nähern, dieſes unruhvolle Genie, das die Malkunſt als Ketzer begann, ſich zudem allezeit an das Unerreichbare gewagt hat, ſeine Flügel immer ſtolzer ausbreitete, und wie ein des eignen Heils vergeſſender Weltentdecker, fortwährend ſich nach neuen unbekannten Reichen und weiteren Horizonten ſehnte. Äußerliche Vollkommenheit erſtrebte er nicht, — deshalb erreichte er ſie höchſtens vorübergehend. Sein Wollen war kühner als das der anderen, und ſo waren es auch ſeine höchſten Leiſtungen.

Ein noch nicht gelöſtes Problem läßt ihm keine Ruhe, er ſetzt dafür alles aufs Spiel, er ſchleppt alle möglichen Dinge dabei zuſammen. Aber was er heute erreicht hat, — und wie unermeßlich viel erreichte er nicht in der Tat — ſcheint ihn oft morgen ſchon nicht zu befriedigen; denn ſein ſtolzer Geiſt will immer höher ſteigen, immer tiefer gründen, immer mehr umfaſſen. In ihm pochte unbekanntes Verlangen, und ein unendliches Viſionenmeer brauſte in ihm, und alles mußte einen Weg nach außen hin finden in Zeichnung, Druck oder Malerei.

So zuſammengeſetzt war das überreiche Geiſtesmaterial, das in ihm brütete und nach Geſtaltung verlangte, daß er nicht ſelten ein Motiv, womit er ſich brennend beſchäftigt, durch die Übermacht neuen Stoffes verdrängen läßt, um erſt viel ſpäter das fallengelaſſene Thema wieder in ſeiner inzwiſchen immer reifer werdenden Kunſt durchzuarbeiten. Hatte er erſt einmal die Hand auf etwas gelegt, ſo konnte er gehörig feſthalten: feſthalten wie kaum ein Andrer, — und keine Mühe war ihm zu groß, kein Wagſtück zu kühn, um einen Halt zu ſuchen für ſeine

grandioſen Vorſtellungen. Aber ſo haſtig ſuchen bisweilen ſeine Gedanken das Papier, daß er erhalten gebliebene Kritzeleien auf Todesanzeigen hinwirft, oder neben einer Entwurfzeichnung, die er in der Eile nicht ſprechender machen kann, in Worten memoriert, was ſeine ſpontane Abſicht geweſen iſt.

Gewiß, und wir ſagten es ſchon: für das, was ihn grade beſchäftigt, zeigt er oft die unbegreiflichſte Geduld; man glaubt es gern, daß er „wohl einen oder zwei Tage damit zubringen konnte, einen Turban nach ſeinem Geſchmack herzurichten", und niemand hat ſchwerer ſich abgearbeitet und gegrübelt als dieſer unermüdliche Goldſucher, — die Radierung des Jan Six, dieſes unerklärte Wunder der allerſorgfältigſt warmen Ausführung, iſt dafür ein Beweis für viele. Aber wenn er jemand, und ſelbſt kontraktlich, zuſagt, ſein Porträt genau ſo als die vor ihm befindliche Platte auszuführen, wird niemals was aus dieſer frommen Abſicht. Sich wiederholen war ihm ein Greuel. Läßt das nicht die Geſchichte der radierten Kreuzabnahme, die im erſten Zuſtand prächtig, aber verkehrt geätzt war, und die er auf einer zweiten Platte gröberer Hand überließ, gleichfalls vermuten? Und lieber warf er ſeine ganze Meiſterſchaft über den Haufen, als daß er da ſtehen geblieben wäre, wo er gelandet war. Die berühmte „Frau mit dem Fächer" und ihr in Brüſſel befindliches Gegenſtück ſind Bilder, die geeignet wären, Künſtler und Publikum ihm zu Füßen zu bringen, aber er antwortet darauf mit dem fieberhafteſten Traum, der fabelhafteſten Phantasmagorie, die je ein Porträtmaler auszuführen ſich erkühnt hat, und wagt es, mit der „Nachtwache" ſich alle zu entfremden.

Wie war es in der Tat möglich, ihm zu folgen! Der Reichtum des in ihm gärenden Stoffes iſt ſo überwältigend, daß er „bisweilen eine Perſon wohl auf zehn verſchiedene Weiſen ſkizzierte, bevor er ſie ſelbſt auf die Panele brachte", und von verſchiedenen bibliſchen Momenten wohl ein Dutzend Kompoſitionen entwarf, die alle voneinander

ſo abweichend waren, daß ſie von ebenſovielen verſchiedenen Künſtlern herrühren konnten. Einer dieſer Vorwürfe, „Die Flucht nach Ägypten“, ſpukte ihm ſo unter immer neuer Geſtaltung durch den Kopf, daß es ihm nicht genügt, ihn zahlloſe Male aufs neue zu behandeln, ſondern daß er ſelbſt nicht unterlaſſen konnte, noch einmal eine Platte von Hercules Seghers halb abzuſchleifen, und unter neuem Dekor die heilige Familie hineinzuätzen.

Wir wiſſen, wie er ſich geſellſchaftlich ruiniert, durch das unbezwingliche Verlangen, für ſeine königliche Einbildungskraft immer wieder neuen Stoff zu erraffen. Niemals hat ein Künſtler eine wunderlichere Sammlung Koſtbarkeiten zuſammengebracht. Seine Vorliebe für Überladung ſchien, wo Zeitgenoſſen im übrigen ſeine einfache Lebensweiſe erwähnen, in dieſer Beziehung maßlos. Seine bekannte Neigung für ungewöhnlichen Schmuck verlockte ihn ſchon frühe zur Anſchaffung der koſtbarſten Zieraten. Was er zu Lebzeiten Saskias an Perlen und Diamanten beſaß, haben wir ſchon geſehen. Aber vor allem ſättigte er den Durſt ſeiner Augen auch gern an fremdartigen Waffen und Koſtümen. Ein Zeitgenoſſe ſpricht davon, wie er

Auf Neu- und Nordermarkt ſehr eiferig ging ſuchen,
Harniſche, Moriljons, Japaniſche Ponjerts, Pelz,
Und Spitzenkragen, die er maleriſch befand *).

Und in ſeinem Hausrat findet man derartiges in der größten Verſchiedenheit. Das merkwürdige Inventar vom Jahre 1656 erwähnt Aſſegaaien, Bogen, Schilde, antike und indianiſche Gewehre, Küraſſe, Schwerter, Sturmhauben, Hellebarden, Pulverflaſchen, Stücke antiken Stoffes, oſtindiſche Käſtchen, ſpaniſche Stühle und was nicht ſonſt noch alles. Unterſucht man, was in dieſem kunſterfüllten Hauſe

*) Op Nieuwe- en Noordermarkt zeer yvrig op ging zoeken,
Harnassen, Moriljons, Japansche Ponjerts, bont,
En rafelkragen, die hij schilderachtig vond.

alles aufgeſtapelt war, dann erhält man den Eindruck, als ob alles, was Natur und Kunſt nur hervorbrachte, ihm begehrlich erſchien, und als ob er, wie ein andrer Doktor Fauſtus, ſeine Ruhe verkauft hätte, um ſeinen Blick an allen Schätzen der Erde erlaben zu können. Mit Recht ſagt derſelbe eben erwähnte Reimſchmied, daß

. . . . er in ſeine Dienſte nahm,
Was je aus allen vier Weltteilen zu uns kam*).

Denn dieſer ruheloſe Spürer, der mit Männern von weltlichem Anſehen und Gelehrten, ebenſo wie mit Bettlern und Schlampampern umgeht und ſein Heil ebenſogut bei Mennoniten wie bei Orthodoxen oder auch Rabbinern ſucht, iſt in ſeinem Kunſtgeſchmack gleichfalls nicht im allermindeſten beſchränkt und vom ſeltenſten Eklektizismus. Er entlehnt Motive holländiſchen und deutſchen Malern des ſechzehnten Jahrhunderts, italieniſchen Gemälden und Gravüren, ſelbſt antiker Plaſtik, ſpätgotiſchen Figuren, Renaiſſancemedaillen und indiſchen Zeichnungen. Die Wände ſeines übervoll gefüllten Hauſes waren mit Bildern von Caracci, Giorgione, Giacomo Baſſano, Raffael, Michelangelo, Palma Vecchio, Novellara bedeckt, ebenſo ſehr wie mit Arbeiten von Brouwer, dem jungen Hals, Lievens, Hercules Seghers, Laſtman, Pinas, Porcellis, Anthoniſſen, Simon de Vlieger, während er zugleich als Sammler beſonders auch Lucas van Leyden und ſelbſt van Eyck in Ehren hielt. In ſeinen zahlloſen Mappen findet man außer einer Menge Zeichnungen großer Meiſter alles beieinander verſammelt, was ſozuſagen der Grabſtichel geſchaffen hatte. Stiche teils von, teils nach Goltzius, Heemskerk, Lucas, Bloemaert, Mantegna, Raffael, Michelangelo, Tempeſta, Tizian. Aber auch Israel van Meckenen, Schongauer, Dürer und Holbein, und ebenſo Brueghel, van Dyck, Rubens, Jordaens, Mierevelt, Callot ſind da ſo vollſtändig wie möglich zu finden. Be-

*) . . . . hij tot zijn voordeel nam,
Wat ooit uit 's werelds vier gedeelten herwaarts kwam.

gierig nach allen Darſtellungen des Ausländiſchen, ſammelt er Abbildungen von Tiroler Landſchaften, türkiſcher und römiſcher Gebäude und von Kriegsſchauplätzen. Er muß Hirſchhörner und Felle wilden Getiers haben, ſelbſt ausgeſtopfte Tiere, und neben Erdkugeln eine Harfe und Blasinſtrumente, auch Medaillen und Fächer, Minerale, Korallen, ja, was eigentlich nicht alles, — und wie er ſich in ſolch eine Rarität vertiefen konnte, beweiſt die herrliche kleine Radierung der „Muſchel“ (1650). Außer marmornen Skulpturen beſitzt er zahlloſe Antiken in Gips und dazu noch nach der Natur aufgenommene Gipsabgüſſe ſchlafender Kinder und von allerlei Händen und Köpfen, wovon die eines Mohren und des Prinzen Moritz erwähnt werden. So ſehen wir ihn all das Ungewöhnlichſte, das Überraſchendſte, das Verborgenſte, das Glänzendſte an ſich bringen, — ihn unaufhörlich vom Hundertſten ins Tauſendſte kommen, alles durchſtöbern, nach dem Phantaſtiſchſten und auch nach dem Natürlichſten greifen, und ihn am Schluſſe, ſo alles umfaſſend wie er war, in allem, was dem Auge wahrnehmbar iſt, Nahrung für ſeine immenſe Lebensſyntheſe ſuchen.

Nicht allein, daß er als Maler das ganze Leben einbegriff, indem er jedes Genre der Kunſt behandelte, von bibliſcher Geſchichte, Mythologie, Porträts und Nacktfiguren, bis zu Landſchaften, Stilleben, Allegorie und Genre, — er umfaßte auch die menſchliche Geſellſchaft auf der einen Seite bis in ihre Erſcheinungen des übermäßigſten Luxus und der fürſtlichſten Pracht, andrerſeits bis zu dem, was am meiſten von allem Prunk entblößt war, bis zur dürftigſten Armut, bis zur abſoluteſten Weltvergeſſenheit. Dies gilt auch für den Grundzug ſeiner Konzeptionen ſelbſt. Niemand, der einen reicher glänzenden Prunk gemalt hat, als der Mann, der die erſtaunlich orcheſtrierte „Nachtwache“ ſchuf, und wiederum niemand, der auf ſchönere Art flüſternde Innigkeit hinausgeſprochen hat, als er, dem wir die „Heilige Familie“ in Kaſſel oder den „Tobias mit der Frau am Spinnrad“ bei Cook verdanken.

Das Gebärdenſpiel ſeiner Geſtalten iſt bisweilen von

einer ſtark demonſtrierenden, nach außen dringenden, beſonders beweglichen Mimik; aber dem ſteht gegenüber, daß kein andrer in ſtillen, gelaſſenen Haltungen ſo ſehr die Bewegungen der Seele von innen herausſprechen ließ, wie es dieſer Adler mit der Sanftmut einer Taube zu tun vermochte.

So hatte ſich ihm das Leben überall offenbart. An allem, dem er ſeine Aufmerkſamkeit ſchenkte, entdeckte er neue Seiten. Aus dem phyſiſch Gewöhnlichen grub er das pſychiſch Schöne hervor. Es iſt, als legte er überall einen tieferen Grund, einen wahrhafteren Organismus bloß. Das clair-obscur, das bei den Caravaggiſten ein Mittel zur Verſtärkung des äußerlichen Effekts blieb, wurde bei ihm zum Träger einer ganz neuen, fremdartigen, zarten Geiſtesſphäre. Aber ſo wenig wurde ihm doch die Sprache des nuancierten Helldunkels, die er beherrſchte, wie nie ein andrer, zum unentbehrlichen Medium ſeiner Kundgebungen, daß er, in einfachen, grauen Umriſſen, Bilder erſchaffen konnte von ebenſo tiefer Deutung als die ſeiner tonreichſten Malereien. Es war allein die Viſion des Totalanſchauenden, die ihn in jedem Ausdrucksmittel ein Element ſeltener Kraft finden ließ.

Selbſt in ſeinen öfters mißverſtandenen gemalten Landſchaften wird das kühne Ungeſtüm unwahrſcheinlicher Darſtellung doch von dem am tiefſten wurzelnden Gefühl für das Organiſche genährt. Mag er einen Kompoſitionsſtil italianiſierender Vorgänger oder Freunde und Motive fremder Kupferſtiche verwenden, und iſt der Aſpekt unmittelbarer Naturwahrheit dem heroiſchen Schwung, der ergreifenden Allüre auch noch ſo untergeordnet, ſo iſt es der lebendige Kosmos, der ihn belehrte, ihm dieſen Odem einzublaſen. Und der ihm eigne Sinn für das Grandioſe grade iſt es, der ihn dann zu einem Stil der Landſchaftsmalerei treibt, worin das Orcheſtrieren der Linien und Töne zu großer Bewegung und kühnen Akkorden ihn Lüften und Gefilden und Gewächſen und Hügelketten eine Stimme geben läßt, daß ſie wie in frei dramatiſierte Naturkräfte umgeſetzt werden.

Wie er übrigens, wenn ſein Sinn darauf gerichtet iſt,

allem Lebendigen gründlich nachzufolgen verſteht, wenn ſeine gezeichneten und radierten Landſchaften, in welchen er, bei ſcheinbar nüchtern-ſachlichem Nachfolgen eines Motivs, doch den Duft ſelbſt des funkelnden Plainair auszudrücken weiß, — wenn dieſe Landſchaften nicht wären, ſo könnten ſeine Tierſtudien es noch beweiſen. Nicht allein beobachtete er wiederholt Hunde, Kühe, Hühner, Schweine, Katzen, Eſel, Haſen, Schafe, Ziegen, Pferde im Tun und Treiben, er hat obendrein noch Gelegenheit gefunden, den Eigentümlichkeiten der Bären, Löwen, Elefanten, Adler, Paradiesvögel, Papageien, Rohrdommeln, Pfauen, Schwäne, Falken, Affen, Dromedare im beſonderen nachzuforſchen. Wiederholt malt er mit ſtaunenerregender Kraft des Griffes eine aufgeſchnittene Kuh am Haken, als wollte er bis in die noch zitternden Eingeweide des toten Körpers der Wurzel des Lebens nachjagen. Ein Bild mit toten Pfauen iſt ein andres ſprechendes Beiſpiel, wie er das Erſchaffene verherrlicht durch Einblaſen des Odems in alles, was für andre bloß ein Stilleben bleiben würde. Er malt da nicht nur die Oberfläche, nicht die äußerliche Landkarte des ſchönen Gefieders, ſondern gibt das ſelbſt im Tode noch Kraftvolle der Schwungfedern, das ſchauernd Prunkende, den elaſtiſchen Schwung dieſer hängenden Tiere wieder, in einem Rythmus, der auf einen wirkt mit Furienkraft. Und das Nackte, das den Beſten meiſtens Anlaß war, äußerliche Formenſchönheit nachzubilden, wie weiß er auch ihm in ſeinem Weſenskern zu nahen, es zu durchdringen, zu verſchlingen für ſeinen Pinſel. Sein iſt der in Bewegung und Materie lebendig erſpähte, kunſtlos entkleidete Menſchenkörper, in ſeinen vollen Rundungen und ſtrafferen Zuckungen und glatten Wölbungen und umſchwellten Kniffen: im Blühenden, Wärme Ausſtrahlenden, zur Liebkoſung Lockenden ſeines lebendigen, leuchtenden Fleiſches.

Und dabei iſt ſeine Wiedergabe der Menſchen ſo wenig rein ſinnlich, daß man ihn als Porträtmaler einen vollkommenen Spiritualiſten hat nennen dürfen. Dieſer begierig ſenſuelle Beobachter war ein Seelenkenner wie kein andrer.

Seine Konterfeis zumeiſt vergeſſener Bürger haben etwas ſo Faszinierendes an ſich, daß die Überlieferung es nicht unterlaſſen konnte, dieſen Männern, die ſo bedeutend ausſehen, mindeſtens berühmte Namen zu verleihen. Der Connétable von Bourbon, der Graf van Hoorne, Prinz Wilhelm III., Sobieski, Turenne, Vondel, Cats, Hooft, Arminius, Grotius, Janſenius, der Graf von Lumey, De Ruyter und Tromp, ja ſogar Wilhelm Tell, wenn auch keiner von allen ihm geſeſſen hat, ſo wurden ſie ihm, wie um das Beſondre im Ausdruck dieſer Porträts zu erklären, von ſpäteren Geſchlechtern unwillkürlich als Modelle aufgedrungen. Den Aufzug von Banning Cocqs Korporalſchaft umgibt er mit einem Glanze, der ein tatſächlich als Schützenſtück gedachtes Gemälde beinahe zu einem Welträtſel gemacht hat, und die Syndici des Staalhofs ſtellt er in ihrem doch wenig erhabenen Prüfungsmeiſterberuf dar, mit einer Fülle an Weisheit in ihren fragenden Augen, die uns Glauben machen möchten, daß dieſe Männer dort wie ein Sanhedrin über die höchſten Fragen der Philoſophie vor uns ſtänden. Und dieſer fanatiſche Maler, der voll der bunteſten Widerſprüche war, dieſer launiſche unternehmungsluſtige Geiſt der ungezügeltſten Sans-gêne, dieſer Wildfang des Pittoresken, dieſer Liebhaber des Allerprunkvollſten, dieſer Ringer mit dem Unmöglichen, hat in ſeinen bibliſchen Illuſtrationen eine fromme Vertieftheit, eine ſanftmütige Liebe und oft eine weihevolle Schönheit hineingelegt, die an das edle Pathos eines Glaubenshelden erinnern.

Es iſt, als kannte Rembrandts ſtolzer und zugleich ſo fein angelegter Geiſt eine vierte Dimenſion oder verfügte über einen ſechſten Sinn, wodurch das Sehen des mächtigen Totalanſchauers noch durchdringender, noch prophetiſcher wurde. Meiſter im Nichtallesſagen, der er war, feſſelt er um ſo mehr, da man fühlt, wie er immer noch ein Geheimes bewahrt. Vielleicht mehr als bei irgend einer anderen Geſtalt aus Rembrandts Werken findet man in ſeiner ſibyllenhaften Asnath des Kaſſeler Gemäldes „Jakobs Segen“ dieſen wunderbaren Blick der Augen, welchen man den von Rem-

brandts eigenſter Kunſt nennen möchte, der tiefer und weiter ſchaut als unſre armen, vom Schein verblendeten Menſchenaugen, — der jedes Ding im Raume und jede Handlung, jede Bewegung des Gemüts wie ein Glied des Einigen und Unteilbaren fühlen läßt, — der im eminent Sichtbaren das Unſichtbare, im ſcharf Gedeuteten das Überſinnliche verdolmetſcht. In letzter Inſtanz auch denken wir bei Rembrandt mehr an den großen Ergründer des Unausſprechlichen als an den dionyſiſchen Lebensverſchlinger. Denn in und hinter all dem ſchneidenden und blitzenden Geſchehen der dauernd bewegten Wirklichkeit, mit ihrem Schmerz und ihrer Luſt, ihrem Glanz und ihrem Dunkel, ihrem Linienwirrwarr und ihrem Farbenſpiel iſt es grade, daß ſeine Kunſt vor allem den ſteten Strom des geheimnisvoll Majeſtätiſchen, düſter Ewigdauernden offenbart hat.

Druck von Ernſt Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

17/18
19/20
22
28
87

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01076 6604